



UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR
Engenharia

Da Ruína ao Museu: Estrutura Museológica em Belmonte

João Nuno Valente Alves

Dissertação para obtenção do Grau de Mestre em
Arquitectura
(Ciclo de Estudos Integrado)

Orientador: Prof. Doutor Miguel João Mendes do Amaral Santiago Fernandes
Co-orientador: Prof. Doutor Michael Heinrich Josef Mathias

Covilhã, Fevereiro de 2015

Agradecimentos

Gostaria de começar por agradecer ao meu orientador Professor Doutor Miguel João Mendes do Amaral Santiago Fernandes pela disponibilidade, paciência e orientação ao longo de todo o trabalho, ao meu co-orientador Doutor Michael Heinrich Josef Matias, pela ajuda que disponibilizou de imediato e em especial na ida ao local e visita à Câmara, ao Professor Pedro Gabriel de Almeida pela ajuda na compreensão do terreno e à Dra. Elisabete Robalo, arqueóloga da Câmara Municipal de Belmonte, pelas opiniões trocadas com entusiasmo, durante as reuniões.

Aos colegas e amigos por toda a ajuda e apoio, durante o decorrer desta dissertação.

Gostaria por fim agradecer à minha família, em especial os meus pais e à minha avó por todo apoio e acompanhamento dados durante o meu percurso académico.

Resumo

Esta dissertação surge de uma necessidade de criação de uma estrutura museológica de salvaguarda, interpretação e divulgação das ruínas de Centum-Cellas, um dos mais emblemáticos edifícios Romanos em Portugal, situada em Belmonte, na Freguesia do Comeal da Torre, que se encontra numa situação de quase abandono.

As ruínas romanas do Centum-Cellas fazem parte de um leque mais alargado de património arqueológico romano no concelho de Belmonte, propondo assim um espaço de exposição sobre a ruína com um olhar próximo sobre a mesma; acolhendo também material de todos esses locais num só espaço criando assim condições que poderão possibilitar o crescimento do Turismo Cultural da região.

O museu Centum-Cellas é um espaço, uma experiência arquitectónica que preserva vestígios e marcas de um quotidiano, de uma população e de uma época, que importa conhecer e recordar; com uma atmosfera própria que se relaciona com o indivíduo de uma forma mais íntima que associamos a uma ideia de quietude e intemporalidade mas, ao mesmo tempo, com um papel interactivo e educativo.

Palavras-chave

Museu; Ruína; Centum-Cellas; Património; Belmonte; Turismo Cultural.

Abstract

This dissertation arises from the need to create a museum structure to safeguard, interpreter and promote the ruins of Centum-Cellas, one of most outstanding Roman structures in Portugal, located in Belmonte, in the parish of Comeal da Torre in Portugal, which is in a state of semi- abandonment.

The Roman ruins of Centum-Cellas are part of a wide roman archaeological heritage in the Council of Belmonte, thus proposing an exhibition space relating to the ruins, with a closer look on the same, but which will also accept material from all these places, creating conditions to increase the cultural tourism in the region.

The museum of Centum-Cellas is a space, an architectural experience, which will preserve traces and marks of the daily life of a population and an era, which is important to know and remind, with its own atmosphere that connects the individual in a more intimate way, that we associate to a peaceful and timeless idea, but at the same time, with an interactive and educational role.

Keywords

Museum, Ruin, Centum-Cellas, Patrimony, Belmonte, Cultural Tourism.

Índice

Capítulo 1-Introdução	1
1.1 Enquadramento e Justificação	1
1.2 Objectivos.....	1
1.3 Metodologia	2
1.4 Estrutura.....	2
Capítulo 2- Enquadramento do Tema	5
2.1 Turismo Cultural.....	5
2.2 O Património	7
2.3 A Ruína.	12
2.4 O Museu	15
Capítulo 3 - O Espaço Museológico e a Ruína - Casos de Estudo.....	24
3.1 Musealização da Área Arqueológica da Praça Nova do Castelo de S. Jorge - João Luís Carrilho da Graça.....	24
3.2 Museu e Sede Institucional Madinat Al Zahra: recinto arqueológico - Fuensanta Nieto_Enrique Sobejano	27
3.3 Museu de Arte Kolumba - Peter Zumthor.....	30
3.4 Museu de Arte Romana - Rafael Moneo.....	32
Capítulo 4 - Enquadramento da Proposta.....	35
4.1 Belmonte.....	35
4.2 Distribuição de espaços Museológicos em Belmonte.....	36
4.3 Centum-Cellas	38
4.4 Descrição da Ruína	41
Capítulo 5 - Proposta	44
5.1 Memória Descritiva	44
5.2 Localização e Enquadramento	45
5.3 Objectos a Expor	46
5.4 Programa	47
5.5 Estratégia.....	49
5.6 Luz	54
5.7 Materialidade	56
Capítulo 6 - Conclusão	59
Bibliografia.....	61

Lista de Figuras

Figura 1 - Gravura do Banco de Inglaterra em ruína, de Joseph Michael, 1830;.....	13
[Fonte: http://carmenpinedoherrero.blogspot.pt/2015/01/el-hombre-que-nos-hizo-pensar.html]	
Figura 2 - Gravura de ruína “ <i>Veduta Dell` Arco Di Tito</i> ”, de Giovanni Battista Piranesi, 1756-57;.....	14
[Fonte: http://purl.pt/369/1/zoom-obra-piranesi.html .]	
Figura 3 - <i>Ville Savoye</i> em ruína “ <i>Advertisements for Architecture</i> ”, de Bernard Tschumi, 1976 - 1977;.....	14
[Fonte: http://www.tschumi.com/projects/19/.]	
Figura 4 - Gravura da antiga Biblioteca da Alexandria, de Otto Von Corven;.....	16
[Fonte: http://www.britannica.com/EBchecked/topic/14417/Library-of-Alexandria .]	
Figura 5 - Museu de Crescimento Limitado, de Le Corbusier, 1939;.....	20
[Fonte: Montaner, Josep Maria- <i>Museus: para o século XXI</i> . Barcelona, Editora Gustavo Gili, SA, 2003, p.30]	
Figura 6 - Museu de planta livre, de Mies Van der Rohe em 1942;.....	20
[Fonte: http://www.forumpermanente.org/revista/edicao%200/textos/transcricoes-arquiteticas .]	
Figura 7 - Museu Guggenheim de Nova Iorque, de Frank Lloyd Wright, 1943-1959;.....	20
[Fonte: http://ark-arquitetura.blogspot.pt/2013/01/projeto-de-extensao-do-museu-guggenheim.html .]	
Figura 8 - Museu portátil a <i>Boite en Valise</i> , de Marcel Duchamp, 1936-1941;.....	20
[Fonte: http://www.moma.org/interactives/exhibitions/1999/muse/artist_pages/duchamp_boite.html .]	
Figura 9 - Centro <i>Pompidou</i> , de Renzo Piano e Richard Rogers, 1977;	22
[Fonte: http://www.richardrogers.co.uk/work/buildings/centre_pompidou/completed .]	
Fig. 10 - Museu <i>Guggenheim</i> em Bilbao, de Frank Gehry, 1991-1997.....	23
[Fonte: http://www.theguardian.com/culture/2009/jan/08/capital-of-culture .]	
Figura 11 - Ruínas do Palácio, Ruínas do bairro Islâmico, e Ruínas da Idade do Ferro;	24
[Fonte: Autor.]	
Figura 12 - Fig. 1: Esquissos de estudo;	26
[Fonte: Autor.]	

Figura 13 - Vista das ruínas, vista exterior do museu e vista de um dos pátios do museu;	27
[Fonte: Arquitectura Ibérica nº31- Museus_Museos. Casal de Cambra,:Caleidoscópio, 2009, p. 89.]	
[Fonte: http://www.nietosobejano.com/project.aspx?i=1&t=MADINAT_AL-ZAHRA_MUSEUM .]	
Figura 14 - Esquissos de estudo;	29
[Fonte: Autor.]	
Figura 15 - Vista exterior do Museu, vista do interior, onde estão situadas as ruínas e pormenor da ligação entre a ruína e o museu.....	30
[Fonte: http://www.archdaily.com/72192/kolumba-museum-peter-zumthor/1-custom/ .]	
[Fonte: https://spacedid.files.wordpress.com/2010/03/1452_3_kolumba203.jpg .]	
Figura 16 - Esquissos de estudo;	31
[Fonte: Autor.]	
Figura 17 - Vista exterior do museu, vista Interior da nave principal e vista do piso -1, onde estão localizadas as ruínas.....	32
[Fonte: http://marcelodelcampo.blogspot.pt/2011/11/el-museo-romano-de-merida-25-anos.html .]	
[Fonte: http://www.jihoon-kim.com/DIFFERENCE-DEFERENCE .]	
Figura 18 - Esquissos de estudo;	34
[Fonte: Autor.]	
Figura 19 - As ruínas de Cetum-Cellas;	38
[Fonte: Autor.]	
Figura 20 - Estudo feito pelo arquitecto Manuel João Calais;	40
[Fonte: Calais, Manuel- A geometria de Centum Cellas. Covilhã: Floriana Marthe Calais, 1984, p. V]	
Figura 21 - Planta da Ruína com possível reconstituição;	43
[Fonte: Autor, baseado em painel explicativo do núcleo museológico do castelo de Belmonte.]	
Figura 22 - Esquizzo da Proposta;	44
[Fonte: Autor.]	
Figura 23 - Planta de Localização;	45
[Fonte: http://www.bing.com/maps/ .]	
Figura 24 - Levantamento fotográfico de peças relevantes;	47
[Fonte: Autor.]	

Figura 25 - Teatro Romano em Mérida;	48
[Fonte: http://www.xn--espaaescultura.tnb.es/es/monumentos/badajoz/teatro_romano_de_merida.html .]	
Figura 26 - O programa;	49
[Fonte: Autor.]	
Figura 27 - Esquisto formal da proposta;	49
[Fonte: Autor.]	
Fig. 28 - Estratégia geral.	51
[Fonte: Autor.]	
Figura 29 - Estratégia criada para a zona de recepção;	51
[Fonte: Autor.]	
Figura 30 - Os diferentes espaços;	52
[Fonte: Autor.]	
Figura 31 - O percurso;	52
[Fonte: Autor.]	
Figura 32 - Estratégia para ocultar viaturas ao visitante da ruína;	53
[Fonte: Autor.]	
Figura 33 - Estratégia para o passadiço de acesso a pessoas com acessibilidade reduzida;.....	53
[Fonte: Autor.]	
Figura 34 - Os diferentes tipos de entradas de luz;	54
[Fonte: Autor.]	
Figura 35 - Interior da torre;	55
[Fonte: Autor.]	
Figura 36 - Interior do Panteão;	55
[Fonte: http://lounge.obviousmag.org/faila/2014/01/panteao.html .]	
Figura 37 - Esquissos da materialidade do edifício;	56
[Fonte: Autor.]	

Figura 38 - Vista das ruínas para a paisagem;	57
[Fonte: Autor.]	
Figura 39 - Mosaicos.	57
[Fonte: Autor.]	
Figura 40 - Esquissos do Portão.	58
[Fonte: Autor.]	

Glossário

Ábside - zona arredondada duma basílica romana.

Atalaia - Torre ou ponto alto onde se vigia o território.

Dolia - o plural de dolium.

Dolium - Grande vaso contentor em cerâmica. Neles eram guardados essencialmente vinho ou azeite.

Fibula - alfinete romano usado no vestuário.

Larário - Capela onde os romanos colocavam os deuses protectores do lar.

Mutatio - albergaria para descanso dos viajantes.

Necrópole - Cemitério.

Numismas - Moeda cunhada.

Pars fromentaria - Na villa corresponde à adega e celeiros.

Pars rustica - Na villa corresponde aos alojamentos para trabalhadores e escravos.

Pars urbana - Na villa corresponde à residência senhorial.

Praetorium - núcleo de um acampamento romano.

Tegulae e Imbrices - Telhas romanas.

Villa - Casa de campo dos grandes latifundiários durante o período romano. Composta por a pars rustica e a pars urbana, eram geralmente grandes edifícios e decorados com requinte.

Capítulo 1-Introdução

1.1 Enquadramento e Justificação

Atualmente o concelho de Belmonte já tem uma forte componente turístico cultural, com distribuição de diversos museus ao longo do concelho, mas o facto é que o Centum-Cellas caiu no esquecimento.

Apesar de todo o seu esplendor, também esta torre está sujeita a leis de devastação, um edifício de memórias acumuladas, de muitas vivências, está ao abandono onde apenas um cartaz explicativo e uma vedação são marcas de desleixo e esquecimento.

A presença deste importante e único testemunho romano é essencial tirar proveito do mesmo, e, ao mesmo tempo, aproveitar o crescente fascínio pelo turismo cultural e pela ruína e intervir de forma a melhorar o turismo cultural e o desenvolvimento da região e com ele ajudar a população local.

Pretende também com isto assegurar a gestão, valorização e conservação da própria ruína, bem como dos seus achados e, simultaneamente, servir os restantes locais do forte aglomerado arqueológicos do concelho com as suas instalações.

O problema do museu é complexo e quando é concebido num contexto arqueológico existem factores distintos que têm de ser considerados.

1.2 Objectivos

A realização deste trabalho tem como objectivos principais compreender e reflectir sobre os temas considerados relevantes para o conjunto teórico da dissertação, para se conseguir obter uma visão clara e consciente da temática.

Analisar e compreender algumas metodologias de intervenção de espaços museológicos em ruína, e a temática que envolve um projecto de musealização num contexto arqueológico.

Pretende-se estudar e investigar o potencial e importância das ruínas do Centum-Cellas e compreender a sua importância e necessidade de intervenção.

A partir dessa análise, compreender as exigências e dificuldades da intervenção e assim realizar a proposta programática de uma estrutura museológica capaz de servir todas as necessidades, potenciando as capacidades da ruína.

Conceber uma estratégia fundamentada nas análises e conceitos desenvolvidos relevantes para a proposta, bem como desenvolver detalhadamente o projecto de arquitectura tendo em conta os diversos problemas que isso levanta.

1.3 Metodologia

A metodologia aplicada nesta dissertação desenvolve-se em diferentes fases. A primeira fase consistiu numa pesquisa e recolha feita com recurso a livros, teses, revistas, artigos científicos, publicações e documentários *on-line*, que serviram de base para todo o enquadramento teórico.

Mas também foram feitas, visitas ao local, com o respectivo levantamento fotográfico, e ao Castelo de Belmonte, local onde estão algumas peças provenientes de escavações do Centum-Cellas e outros locais arqueológicos do concelho. Foram também realizadas reuniões com a Dra. Elisabete Robalo, arqueóloga da Câmara Municipal de Belmonte, para uma melhor compreensão da temática, e o contacto com entidades possuidoras de informação relevante ao tema.

Uma segunda fase passou por analisar e compilar toda a informação recolhida com o tratamento da informação para o enquadramento teórico da temática em estudo, mas que também serviu de suporte às opções projectuais posteriores.

A última fase foi a elaboração da proposta arquitectónica com desenhos detalhados e uma reflexão teórica ao longo de todo o processo, que justifica a proposta em conjunto com a memória descritiva e a realização de esquemas para uma melhor compreensão, da metodologia projectual.

1.4 Estrutura

Esta dissertação é composta por três partes distintas, a primeira, é o seu enquadramento teórico que faz parte o “Capítulos 2 - Enquadramento do Tema”, onde se “fala” do conteúdo teórico relevante para o conjunto do trabalho, que inclui temas como “Turismo Cultural”, “O Património”, “A Ruína” e “O museu”. O objectivo deste primeiro capítulo é compreender o significado a, importância e a história de todos os temas relevantes para o conjunto do trabalho.

Ainda nesta parte de enquadramento teórico surge o “Capítulo 3 - O Espaço Museológico e a Ruína - Casos de Estudo” onde se pretende analisar e compreender alguns casos de estudo de estruturas museológicas para espaços arqueológicos, que consigam contribuir para a compreensão dos meios projectuais neste âmbito.

Numa segunda parte, ainda de investigação mas já associada à parte prática, o “Capítulo 4 - Enquadramento da Proposta”, que se pretende uma contextualização através da análise e

descrição ao objecto em estudo o “Cetum-Cellas”, à sua localização e história, mas também um estudo à distribuição museológica do concelho.

E a última parte é composta pelo “Capítulo 5 - Proposta”, que é o desenvolvimento prático do projecto, suportado pela investigação anterior e com uma descrição das estratégias tomadas através da memória descritiva.

Para além destes capítulos no final da dissertação encontra-se o “capítulo 6” com a conclusão geral dos capítulos anteriores.

O projecto com as respectivas peças desenhadas encerra esta dissertação.

Capítulo 2- Enquadramento do Tema

Não se pretende aqui um trabalho intensivo sobre um tema específico, mas apresentar uma reflexão sobre todos os temas que a parte prática envolve desde o turismo cultural, ao património, da ruína ao museu; o objectivo aqui é envolver todos os temas, relacionando-os, para permitir dentro dos possíveis uma base contextual, referindo apenas o que seria relevante para a elaboração do projecto.

2.1 Turismo Cultural

Não vamos cair na tentação de considerar que todo o turismo é cultural, porque realmente todo o turismo poder ser considerado como uma prática cultural. A cultura é difícil de explicar sem ter em atenção o turismo, porque existem sempre contactos culturais. É por si só um veículo importante para trocas culturais.

O turismo é realmente uma actividade complexa e multifacetada, em que Valene Smith estabeleceu uma tipologia relacionada com o tipo de lazer escolhido pelo turista; o turismo recreacional, o turismo cultural, o turismo histórico, o turismo étnico e o turismo meio ambiental. O seguinte texto está apenas direccionado ao “turismo cultural”, o tipo definido unicamente por motivos culturais e educativos.

O mercado no sector turístico está cada vez mais competitivo e existem algumas áreas onde os produtos “sol, areia e mar” parecem ter entrado num estado de saturação. Existe assim, o interesse na procura de experiências inteligentes ou conhecimentos profundos, o que também explica a procura do investimento nestes recursos.

O termo é usado para descrever uma opção de férias, para identificar um tipo de mercado turístico que permite o acesso a recursos culturais. É uma experiência abrangente que procura um enriquecimento intelectual.

A definição por parte da Organização Mundial do Turismo (OMT) em 1985, uma entre muitas, diz “O deslocamento de pessoas como motivações essencialmente culturais são visitas de estudo, passeios culturais ou assistir a um jogo, o viajar para festas ou outros eventos culturais, visitas a sítios e monumentos, viajar para estudar a natureza, folclore ou arte, e as peregrinações”.¹

Torna-se também importante arranjar uma definição para recurso cultural “Um recurso cultural é qualquer lugar, estrutura, artefacto ou evento, de onde advém a experiência que

¹ A.A.V.V. - [Livro de Actas], *Novos consumos/ Novos Produtos turísticos, Encontro Técnico 2003*. Lisboa, Instituto de Turismo de Portugal, 2005, p. 127.

aumenta a apreciação do visitante pelas origens, os modos os sabores e os costumes da região hospedeira.”² Os principais elementos de oferta turístico-culturais são a Arte, a Arquitectura, a Língua / Literatura, a História / Arqueologia e Religião.

O nascimento da indústria turística como a conhecemos, que inclui agências de viagens, guias, hotéis, itinerários, foi apenas iniciada no século XIX. Mas já entre os séculos XVII e XIX existia uma espécie de turismo cultural, que começou por ser restrito apenas a alguns nobres, no “*Grande Tour*” a viagem que serviria para melhorar a educação como um investimento para um futuro de liderança. De certa forma podemos comparar com o turismo cultural feito na actualidade. A partir daqui expande-se para as classes favorecidas da Europa. Os primeiros guias turísticos focalizados apenas nos monumentos antigos e nos museus foram concebidos por Karl Baedeker entre 1801-1850.

Toda a herança cultural na Europa é uma das mais antigas, e é uma importante fonte de turismo.

Em Portugal, existem muitos e diversificados recursos culturais que representam um forte potencial para o desenvolvimento do turismo, que mostram a sua identidade e a sua relação com o resto do mundo. O “estudo de satisfação turistas” em 2010 mostra que 44% dos turistas que visitaram o país realizaram actividades culturais.

O turismo cultural é essencial no desenvolvimento económico do país ou região onde se insere mas, ao mesmo tempo, destaca-se o desenvolvimento e a revitalização de identidades culturais e a redescoberta das tradições.

A procura por parte do turista por mais e diferentes opções culturais é uma possível consequência da sua crescente experiência e educação, assim os destinos confrontam-se com o desafio de desenvolver diversidade na oferta que tem de ser fortemente competitiva, única e inovadora.

A vontade em explorar estes recursos é muita e foram assim criadas políticas e financiamentos públicos, que têm promovido investimentos nestes locais.

Segundo o Plano Estratégico Nacional do Turismo (PENT) a Revisão e Objectivos para 2013-2015 “Os circuitos turísticos religiosos e culturais têm sido afectados pela crise internacional,

² A.A.V.V. - [Livro de Actas], *Novos consumos/ Novos Produtos turísticos, Encontro Técnico 2003*. Lisboa, Instituto de Turismo de Portugal, 2005, p. 128.

existindo contudo indícios de retoma. É um produto resistente, perspectivando-se um crescimento médio anual de 4% nos próximos anos.”³

Existem muitas opiniões e definições de especialistas que revelam diferentes pontos de vista sobre a complexidade deste fenómeno, uns dizem que é apenas uma forma de afirmar o estatuto social de cada um, ou apenas o interesse pela formação, e enriquecimento pessoal ou até mesmo que serve apenas para tornar o património numa simples mercadoria comercial.

Com o crescimento do turismo cultural, explicado como uma consequência de tendências económicas e sociais, é possível a conservação e exploração contínua e sustentável dos recursos do património, através dos rendimentos gerados; podemos então considerar o turista como um patrocinador da cultura e do património.

2.2 O Património

Inicialmente a palavra património no seu sentido mais geral estaria apenas relacionada a “estruturas familiares, económicas e jurídicas” como uma “herança descende, seguindo as leis, de pais e mães para os seus filhos.” Hoje o “património”, excedeu o contexto familiar e estendeu-se à sociedade em geral, passando a ter um conjunto grande de adjetivos.

No contexto desta dissertação é importante que se trate a questão do património mas entre as diversas qualificações que lhe são atribuídas, neste caso em particular o histórico e edificado, tornam-se os mais relevantes.

“Património histórico. A expressão designa um fundo destinado ao usufruto de uma comunidade alargada a dimensões planetárias e é constituído pela acumulação contínua de uma diversidade de objectos que congregam a sua pertença comum ao passado.”⁴

Por vezes reduzida apenas a “Património”, o significado da palavra é proveniente de um conjunto de confusões semânticas, em que é necessário fazer uma análise crítica das partes mais importantes da história do termo, para o seu entendimento.

“Património Histórico” com o significado que lhe atribuímos hoje em dia, data apenas dos anos sessenta do século XX, posteriormente no século XIX, seriam apenas usados os termos monumento (sem qualificativo) e monumento histórico que é importante perceber o seu sentido e diferença, que foi definida pela primeira vez em 1903, pelo historiador de arte Alois Riegl no projecto de legislação dos monumentos históricos, para o Estado Austríaco.

³ Plano Estratégico Nacional do Turismo, p.15. in http://www.turismodeportugal.pt/Portugu%C3%AAs/ProTurismo/pol%C3%ADticaestrat%C3%A9gias/Documents/PENT_04Out_WEB.pdf

⁴ Choay, Françoise - *Alegoria do Património*. Lisboa: edições 70, 2000, p.11.

A palavra monumento vem do latim *monumentum*, que deriva de *monere*: “advertir”, “lembrar à memória” e é aqui considerado como um “dispositivo memorial intencional” algo simbólico que foi concebido no sentido de fazer lembrar à memória, um passado que “foi localizado e seleccionado para fins vitais, na medida em que pode directamente, contribuir para manter e preservar a identidade de uma comunidade, étnica ou religiosa, nacional, tribal ou familiar.”⁵

O que levou à perda de muitos “monumentos”, ao longo dos tempos, foi a sua destruição premeditada que pode ser considerada como positiva ou negativa. A positiva é quando o monumento perdeu todo o seu valor memorial e é destruído pela população, a negativa é quando a destruição é praticada por inimigos que pretendem assegurar a sua vitória pela destruição dos monumentos.

O “Monumento histórico”, já não é algo intencional, é escolhido por entre um conjunto de edifícios pré-existentes, justificado pelo seu valor para a história (social, económica, política ou da arte), e/ou pelo seu valor estético. Contém, ao mesmo tempo, uma relação com a história, o que mostra o seu valor intelectual, como com a arte que solicita e valor estético. Um dos conflitos no significado desta relação seria que o monumento histórico, poderia ter ao mesmo tempo, um valor memorial.

Existiram um conjunto de etapas na história que ajudaram ao desenvolvimento do monumento histórico. Começou primeiro na Itália do *Quattrocento* e, posteriormente, foi enriquecido pelos restantes países da Europa, este enriquecimento surge na sequência de acontecimentos transformações, evoluções de ordem mental e técnica, ao longo dos tempos, esta que pode ser considerada a primeira de duas grandes revoluções culturais.

Esta primeira revolução data do século XV em Itália, cujo papel fundamental é justificado pela grande herança greco-romana, foi marcada por um novo olhar sobre o Homem, como criador e um interesse por as mais variadas disciplinas da actividade humana, incluindo a história; o que atribuiria, valor aos monumentos antigos. Até ao século XVI o interesse direcciona-se com especial atenção para vestígios da antiguidade romana. Este interesse leva a igreja a ter um papel relevante na protecção, do que na altura seria chamado de, “antiguidades”.

A invenção da tipografia no século XV com o seu carácter de memória artificial, foi na altura uma das ameaças aos monumentos físicos, com o seu êxito e características, como o registo prologado à memória, os monumentos erguidos principalmente com fins memoriais deixariam de fazer sentido. Mas só a partir da segunda metade do século XX é que quase deixaram de erguer “monumentos”, relacionados com a memória afectiva, apenas se construíam aqueles relacionados com acontecimentos traumáticos ou que marcaram a história.

⁵ Choay, Françoise - *Alegoria do Património*. Lisboa: edições 70, 2000, p.16.

Entre o século XVI e o século XIX as pessoas que se dedicavam ao estudo de antiguidades, os “antiquários”, realizaram o trabalho de inventariar, estudar e reabilitar as mesmas antiguidades europeias, mas sobretudo com o objectivo de um maior “saber livresco”. O que levou a que durante esta época por vezes a preservação, poderia ser levada ainda com alguma indiferença até mesmo perante grandes edifícios da antiguidade, mais tarde apareceram as metodologias de conservação. As antiguidades de menores dimensões, a partir do século XVIII seriam preservadas em gabinetes, pelos príncipes, pelos eruditos e pelos artistas. Nesta época, o historiador e teórico de arte francesa, Quatremère de Quincy, foi o primeiro a considerar o papel negativo dos museus, reagindo contra a deslocação das obras do seu contexto.

A segunda revolução cultural deu-se na Inglaterra no século XVIII, mais conhecida por “Revolução Industrial”; com a criação de novos maquinismos e o desenvolvimento industrial ajudou igualmente à criação de novas mentalidades, proporcionando uma consciência reaccional para a conservação física das antiguidades. Nesta altura o Romantismo desenvolve uma nova sensibilidade e nostalgia para obras e vestígios do passado. A criação de algumas novas subdisciplinas como a arqueologia e a história de arte foram sendo desenvolvidas ainda na segunda metade do século XVIII.

O século XIX torna-se no “século da história” os monumentos históricos passam a ter um estatuto de reconhecimento memorial, mas pelo valor que atribuiu à história. Evolui também aqui um gosto pela reabilitação da Idade Média e arte Gótica. Também de referir o surgimento da fotografia, complementar ao desenho e escrita, foi importante como ferramenta de catalogação de monumentos o que ajudaria a uma expansão cultural.

A conservação do monumento histórico é definido por dois instrumentos, a sua jurisdição, e uma disciplina mais construtiva que inclui saberes históricos, a chamada restauração. A legislação para a protecção e conservação dos monumentos históricos foi também redigida em diferentes datas nos diferentes países da Europa, tendo como principais reguladores a França, a Itália e a Inglaterra.

Começou por existir um primeiro esboço legislativo realizado por Victor Hugo, em 1825, na França. Em Inglaterra a gestão dos monumentos foi oficial em 1895 por uma associação privada a “*National Trust*”. Em Itália surgia apenas em 1902, por Camilo Boito, mas que seria considerada a mais avançada da Europa até então, a “*Sulla conservazione di monumenti e degli oggetti d’arte*”.⁶

Até então, apenas grandes edifícios prestigiosos seriam considerados como monumentos históricos, e Ruskin foi o primeiro a atribuir valor e a promover a conservação de

⁶ Choay, Françoise - *As questões do Património: Antologia para um Combate*. Lisboa: Edições 70, 2011, p. 30.

arquitecturas mais modestas como as domésticas. A arquitectura industrial foi igualmente atribuído valor pelos ingleses só a partir do século XX.

Já os italianos, com Giovannoni em 1914 foram os primeiros a considerar cidades antigas como monumentos históricos, e a considerar a sua preservação integrando-os na vida contemporânea. Na França, só em 1962 é que surge a “*lei de Malraux*” sobre a salvaguarda de monumento, e que contrariamente aos italianos pretende preservar os centros tal como são.

O artigo “*Restauration*” de Viollet-le-Duc, defende que para preservar um edifício é necessário encontrar uma nova funcionalidade, intervindo recorrendo a técnicas modernas. A restauração é aqui o substituto de reparações e intervenções experimentais em monumentos.

O século XIX fica assim marcado, com as opiniões contraditórias, por um lado o conservadorismo inglês de Ruskin que considera os monumentos intocáveis e o progressismo francês de Viollet-le-Duc, que promove aproximação histórica e didáctica da restauração. Por isso podemos considerar a Inglaterra muito mais respeitosa da sua tradição no que toca aos seus monumentos do que a França.

Mas como Alois Riegl disse, “... em matéria de restauração não pode existir nenhuma regra científica absoluta, cada caso inscreve-se numa dialéctica particular de valores em jogo”⁷

Como contributo a esta temática realiza-se a conferência de Atenas, em 1931, sobre a conservação artística e histórica dos monumentos e, mais tarde, a conferência de Veneza em 1964, sobre a conservação dos monumentos e dos lugares de Veneza, que define o “monumento histórico” como “ A noção de monumento histórico compreende a criação arquitectural isolada assim como o lugar urbano ou rural que tem em si o testemunho de uma civilização particular de uma evolução significativa ou de um acontecimento histórico. Estende-se não somente às grandes criações, mas também às modestas que ganharam com o tempo um significado cultural [...]”⁸

A expressão “património” chegou a ser usada anteriormente durante a revolução francesa mas seria abandonada pela sua confusão e ambiguidade, reaparece acompanhado do termo “cultural” por André Malraux, em 1959; em que na altura passa a ter um reconhecimento político. André Malraux aqui considera a cultura como actividade de lazer e por consequência um objecto de consumo.

Finalmente, em 1972 a “Convenção para a protecção do património mundial, cultural e natural” realizada pela Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (Unesco) estabelece a junção das duas noções de Riegl “monumento” e “monumento

⁷ Choay, Françoise - *As questões do Património: Antologia para um Combate*. Lisboa: Edições 70, 2011, p. 24.

⁸ Ibidem, p. 216.

histórico”, ocultando a especificidade da origem da segunda, como integrantes do conceito de “património”. Esta convenção define também os instrumentos legais internacionais mais universais para a protecção do património cultural e natural. Portugal adere em 1979.

Existe ainda o que podemos considerar, a última revolução cultural a “Electro Telemática” criada na década de cinquenta do século XX que se foca no desenvolvimento dos instrumentos electrónicos, o que Françoise Choay considera não denegrindo os seus poderes, mas que poderia enfraquecer a relação do individuo com o mundo real existindo assim uma maior relação com o mundo virtual, e uma normalização das culturas a nível mundial, prejudicando as suas diferenças culturais.

O século XX ficou também assinalado com a musealização do património, como já haveria acontecido com os “monumentos históricos” no século XVIII, o que Françoise Choay considera que existe um acto solidário com a cultura mas, ao mesmo tempo, um acto de comercialização, impondo assim um valor económico ao património, em que lembra a lei francesa de “2000-5 de 4 de Janeiro de 2002, que confere aos museus nacionais o estatuto de estabelecimentos de carácter industrial e comercial”.⁹ Considera, ao mesmo tempo, que a classificação do património mundial da Unesco é um dos principais factores para o crescimento negativo e exponencial da comercialização do património, mas reconhece a mais-valia do investimento para a recuperação do património, que por vezes também poderia ter efeitos negativos, podendo conduzir à destruição do património, com construção de infra-estruturas.

Françoise Choays considera também que os produtos normalizados da modernização, não podem substituir a diversidade de patrimónios já existentes e que é necessária uma tomada de consciência para a persistência da identidade humana perante a globalização. Indicando três frentes de combate, “ primeira, a da educação e a formação; seguidamente, a da utilização ética das nossas heranças edificadas (hoje comercializadas sob o vocábulo de “património”); e, finalmente, a da participação colectiva na produção de um património vivo.”¹⁰

O “Património” considera-se hoje uma palavra-chave da sociedade mundializada, propagado pelas indústrias que lhe estão associadas, em que a sua quantidade e relevância cresceu, bem como as questões da sua conservação e restauração.

⁹ Choay, Françoise - *As questões do Património: Antologia para um combate*. Lisboa: Edições 70, 2011, p. 45.

¹⁰ Ibidem, p. 51.

Actualmente em Portugal continental a entidade responsável pela gestão do património cultural é a Direcção-Geral do Património Cultural (DGPC), resultado da recente união do Instituto de Gestão do Património Arquitectónico e Arqueológico (IGESPAR) com o Instituto dos Museus e da Conservação (IMC), que tiveram igualmente, os seus respectivos antecessores. E de um modo geral “tem por missão assegurar a gestão, salvaguarda, valorização, conservação e restauro dos bens que integrem o património cultural imóvel, móvel e imaterial do país, bem como desenvolver e executar a política museológica nacional.”¹¹ Bem como a gestão dos monumentos classificados Património Mundial pela UNESCO. A Direcção-Geral do Património Cultural (DGPC) ainda trabalha em parceria com as respectivas, Direcções Regionais de Cultura (DRC) que exercem as suas atribuições e competências regulamentares, mas nas suas respectivas áreas de actuação.

2.3 A Ruína.

“As Ruínas são símbolos e marcos visíveis das nossas sociedades e a sua transformação, pequenos pedaços de História em suspensão. O estado de ruína é essencialmente uma situação temporária, que acontece nalgum momento, resultado volátil de mudança de era e da queda de impérios. Esta fragilidade, a velocidade do curso do tempo, leva-nos a olhá-las uma última vez: desanimados, espantados, fazendo-nos questionar sobre a perenidade das coisas.”¹²

A ruína é uma representação da transformação contínua da nossa sociedade, é o resultado de mudanças, é a arquitectura que sobreviveu à destruição total do tempo, ou a que nem chegou a existir. Revela-nos uma continuidade na história, a ruína é uma criação do tempo.

Existe cada vez mais um fascínio maior pela ruína “ruínas românticas ou modernas, históricas ou industriais, verdadeiras ou falsas, reais ou representadas”¹³, seja na arquitectura na fotografia, no cinema, na pintura, ou na literatura, estão por toda a parte. Este é o momento em que a ruína é valorizada.

¹¹ <http://www.patrimoniocultural.pt/pt/quem-somos/mis:sao/>.

¹² Marchand, Yves; Meffre, Romain - The Ruins of Detroid: *Arqa Arquitectura e Arte. Ruínas Habitadas*, nº 112. Lisboa: Futurmagazine, (Março/Abril 2014), p. 24.

¹³ Baptista, Luís - Ruínas Habitadas: *Arqa Arquitectura e Arte. Ruínas Habitadas*, nº 112. Lisboa: Futurmagazine, (Março/Abril 2014), p. 22.

Inicialmente Chateaubriand definiu a existência de apenas dois tipos de ruínas, as românticas, causadas pela exposição ao tempo, e as ruínas produzidas pela acção do homem.¹⁴

Seja qual for o tipo, existe um fascínio contemporâneo pela ruína, algo de profundo, uma sensação de melancolia e de nostalgia que se impõe, de um passado perdido, de destruição, uma presença assombrada profunda e inexplicável, que leva o ser humano a conservá-las.

As ruínas provenientes de campanhas de escavações arqueológicas, não são apenas um objecto de contemplação romântico do passado, mas um lugar que representa tensões históricas.

Dependendo da sua manutenção e qualidade, um edifício pode durar mais ou menos tempo, mas podemos considerar que a ruína é um destino irremediável de toda a arquitectura e, simultaneamente, apenas uma situação temporária, uma fase da acção do tempo sobre a estrutura. Este destino natural da arquitectura é representado pelo pintor Joseph Michael Gandy em 1830 na pintura do Banco de Inglaterra onde o representa completamente destruído, por solicitação do próprio arquitecto (Fig.1).



Fig. 1 - Gravura do Banco de Inglaterra em ruína, de Joseph Michael, 1830.

Giovanni Battista Piranesi no século XVIII, mostra-nos que o interesse por este tema não é recente, ele próprio trabalhou sobre ele, com as suas conhecidas gravuras, que mostram o seu interesse pelo mundo antigo, misturando um pouco de facto com ficção, do passado com o presente, com os seus registos de monumentos em ruínas (Fig.2).

¹⁴ Rodrigues, Sara - *Intervenção em Ruínas: Caso de Estudo: Aldeia de Banzeres, Macedo de Cavaleiros*. Dissertação de Mestrado em Arquitectura. Universidade da Beira Interior, Covilhã, 2012, p. 9.



Fig.2 - Gravura de ruína “Veduta Dell’ Arco Di Tito”, de Giovanni Battista Piranesi, 1756-57.

A ideia de ruína não se deve cingir apenas a espaços expostos ao tempo, e que por isso entram num regime de decadência. O processo de modernização global, acelerado e imparável, onde os mercados seguem desregulados, criam caos e prosperidade ao mesmo tempo, e consigo cadeias de recentes destroços ao longo do caminho que se sucedem as ruínas modernas. Podemos considerar símbolos da velocidade da modernização da sociedade, erros do sistema, aos quais, a cidade ordenada e moderna não conseguiu reagir.

Como exemplo, desta ruína moderna, Bernard Tschumi entre 1976 e 1977 apresenta, nos seus “Advertisements for Architecture”, imagens do processo de ruína da *Ville Savoye*, o grande ícone da arquitectura moderna de Le Corbusier (Fig.3).

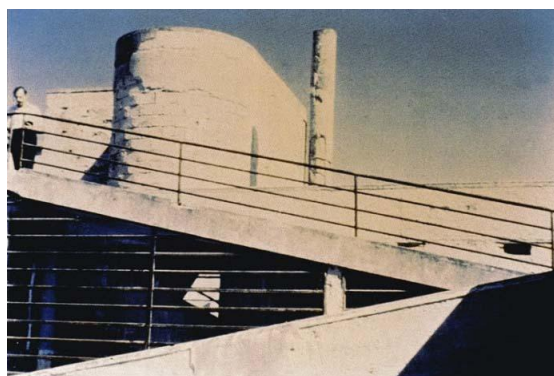


Fig. 3 - *Ville Savoye* “Advertisements for Architecture” de Bernard Tschumi, 1976 -1977.

A ruína invertida, definida por Robert Smithson no final dos anos 60, estabelece para os edifícios que não se tornaram em ruína depois de serem construídos, mas para os que se tornam numa ruína antes ainda da sua conclusão. A ruína aqui é considerada como condição que pode ocorrer a qualquer fase da construção.

A ruína moderna espalhou se como um vírus, afectou cidades inteiras, cidades como Detroit, ou Chernobyl; as cidades do pós-guerra, e muitas outras, que entram neste regime por factores completamente distintos, são também cenários de destruição que revelam a importância deste tema.

O entusiasmo por estes espaços devolutos, seja qual for o seu tipo, cria também na arquitectura a necessidade em resgatar o seu potencial oculto, podemos considerá-las como os novos palcos para uma motivação operativa na arquitectura, pode é existir uma falta de compreensão da ruína e querer fazer transformações sem ter o sentido histórico e formal de como agir.

“Mantendo a polissemia e o significado vago, estará a ruína mais apta a ser facilmente colonizada por qualquer sentido, transformando-se num dispositivo de elevado poder simbólico e narrativo. Para uns, um sinal eternidade; para outros a própria imagem da decrepitude; para uns à de qualquer coisa, para outros, o testemunho da disfuncionalidade; para uns, coisa preciosa, para outros, lixo; para uns, celebração, para outros, mau exemplo de coisa a evitar. O diabo.”¹⁵

2.4 O Museu

Este tema fala-nos um pouco da definição, história, e da evolução dos conceitos fundamentais, no que toca a espaços museológicos. O carácter complexo que representam, como são actualmente concebidos e a variedade dos problemas mais importantes que suscitam alguma curiosidade.

Para a sua compreensão é necessário inicialmente definir o conceito de Museu “O museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberto ao público, que adquire, conserva, investiga difunde e expõe os testemunhos materiais do homem e o seu meio ambiente para a educação e deleite do público que o visita.”¹⁶

O museu não é um modelo institucional único com uma identidade fixa, é um produto de alterações na definição da sua identidade, missão e significados que lhe estão associados e que se torna necessário enquadrar num contexto histórico. O museu enquanto instituição pública é um fenómeno recente e por isso é necessário uma análise da sua história que nos leva aos antecedentes dos museus, que remetem para períodos da história recuados e para práticas relacionadas com o coleccionismo público e privado, e exibição de objectos.

A palavra museu deriva de *Mouseion*, o templo das musas que existia em Atenas, um edifício solene, que tinha como principal função guardar os objectos preciosos que eram oferecidos às divindades. Este primeiro conceito de museu ajudou a criar o museu que existe hoje. Mais tarde *Mouseion* foi também o nome dado a um espaço no Palácio da Alexandria, criado por

¹⁵ Domingues, Álvaro - Ruinofilia: *Arqa Architectura e Arte. Ruínas Habitadas*, nº112. Lisboa: Futurmagazine, (Março/Abril 2014), p. 112.

¹⁶ Carreño, Francisco - *Curso de Museologia*. Espanha: Ediciones Trea, S.L., 2004, p.12.

Ptolomeu em 300^a.C., que albergava a conhecida biblioteca (Fig.4), um anfiteatro, refeitório, observatório, jardim botânico e zoológico e espaços destinados ao ensino e à investigação; de certo modo, isto é o que mais se assemelha as concepções museológicas de centros culturais pluridisciplinares criadas hoje em dia.



Fig. 4 - Gravura da antiga Biblioteca da Alexandria, Otto Von Corven.

Os Museus derivam de uma maneira geral, das colecções das Câmaras dos Tesouros dos Gabinetes e Galerias. As Câmaras dos Tesouros eram propriedade da nobreza e do clero, entre a Idade Média e o Renascimento, em que para a escolha dos objectos eram critérios como o seu valor material e simbólico, servindo apenas como símbolos de riqueza e poder.

Os gabinetes e galerias eram geralmente palácios que pertenciam aos príncipes, e magnatas da renascença, que começaram em Itália, mas que se espalharam por todas as cortes da Europa. Eram locais onde se acumulavam e conservavam raridades e antiguidades, com alguma rejeição do passado recente, em que os objectos eram relevantes não só do ponto de vista estético ou económico, mas também pelo seu contributo para o conhecimento de diferentes períodos históricos.

O século XVII ficou marcado por uma revolução intelectual, e que passou a existir um predomínio na razão e no raciocínio científico, o que levou a um início de sistema de classificação e ordenação dos objectos; esta organização aumentou as potencialidades educativas das colecções, mas não se trata de uma característica presente em todas elas.

No Renascimento surgem também os “Gabinetes de Curiosidades” com colecções que incorporavam objectos científicos e artísticos, exóticos e antiguidades, que se caracterizavam pela sua diversidade, mas sem qualquer tipo de classificação hierarquização ou especialização, apenas organizados pelo seu proprietário, como se de uma enciclopédia pessoal se tratasse. Estas colecções registaram uma considerável expansão ao longo dos séculos XVI e XVII, entrando em declínio na primeira metade do século XVIII.

A partir deste momento as colecções privadas, que até então seriam de uso exclusivo das elites e grupos restritos formado por intelectuais, cientistas e especialistas, abrem-se ao público e tornam-se nos primeiros museus, resultado das transformações políticas, sociais, bem como mudanças ao nível do conhecimento, que deixa de estar associado apenas a cientistas e proprietários das colecções.

Os primeiros museus dotavam de um carácter pouco sistematizado e que representam apenas colecções organizadas apenas pela sua origem, o simples facto de pertencerem a um proprietário, sem nenhuma outra finalidade ou responsabilidade, feição que durou até ao século XIX.

O museu começou progressivamente a relacionar-se com a ciência subordinando-se à sua evolução, começando também a especializar-se e a subdividir-se. Passando ele mesmo a ser um centro de investigação, das respectivas especialidades, mantendo a sua função de conservatório de objectos que sempre teve.

Para além da função de conservação eles desempenham funções como a documentação classificação, estudo, exposição e divulgação de conjuntos de objectos de interesse e valor artístico, histórico, científico, educativos, didácticos, e de investigação. Segundo a “definição dada pelo ICOM comissão Internacional para museologia da Unesco, os museus tem por fim: Agrupar; Conservar; estudar; expor para fins educativos-exame e estudo - e de prazer; animar - colecções de bens culturais ou naturais.” ¹⁷

Com a generalização da educação, o museu passa a ter um papel fundamental na sua promoção, tornando-se numa das suas funções principais. Esta função educativa tem vindo a ser reinventada ao longo dos tempos, com mudanças no relacionamento dos museus com os seus visitantes.

Uma primeira noção da imagem do museu como um local aristocrático e luxuoso, seria então quase natural que os mesmos se instalassem em antigos palácios, que até podiam nem oferecer as melhores condições para a apresentação de objectos, mas que até ao século XIX o museu, mesmo que não fosse um palácio ou um monumento pré-existente, seria projectado com essa imagem. As regras para a organização tipológica do museu contemporâneo recupera muitos dos conceitos históricos e, assim, a tipologia linear das galerias do Renascimento ou a sucessão de salas dos palácios do século XVII XVIII e reutiliza-as.

Mais tarde, a simplificação do museu provém de um funcionalismo e racionalismo da arquitectura moderna, passando o interior a ser projectado com um progressivo

¹⁷ Oliveira, Ernesto - *Estudos de Antropologia Cultural: Apontamentos sobre Museologia Museus Etnológicos*, nº6. Lisboa: Junta de Investigação do Ultramar, 1971, p.10.

desaparecimento da decoração não funcional. Nesta altura é quando aparece também a museologia como ciência. A partir deste momento, o museu responderá apenas às necessidades da sua função.

A museologia surge como “a ciência dos princípios que devem orientar a instalação dos museus, assegurar a conservação e defesa dos objectos que os constituem, promover o estudo e investigação acerca desses objectos e apresenta-los de forma, a que leve o público a compreender e apreciar o conteúdo estético, histórico ou científico que encerram.”¹⁸ E por consequência surge também a museografia que é a componente prática da museologia.

As fórmulas museológicas contemporâneas são o resultado de fenómenos políticos, sociais e culturais que marcaram o século XVIII e XIX; o museu passa neste momento a ser também um instrumento ao serviço do Estado, como maneira de acentuar a ideia de que os bens do país são património colectivo, unindo os cidadãos em torno de uma memória, fortalecendo um sentimento de identificação e pertença da sociedade a um mesmo espaço simbólico, a nação. Passa também ele mesmo a ter mais responsabilidades relacionadas com a generalização da educação e a gestão do património. O museu recorrendo ao património enquanto instrumento cultural passa a ser uma ferramenta política, criando universos simbólicos nacionais que criam um sentimento de pertença colectiva assentando no princípio da semelhança cultural que une a população. Existe portanto, uma relação entre os dois e as práticas que exercem, e a sua missão de reforçar a ideia de nação. Um exemplo deste da concepção do museu como instrumento político é o Museu da República, o actual museu do Louvre, que foi inaugurado em 1793 e é considerado um dos primeiros museus públicos.

Motivados seja pela generalização da instrução, o gosto, a propaganda da publicidade e até a moda dos tempos ou o turismo, existe uma procura em massa destas instituições. Com a falta de espaço e tempo é neste momento que se encaram soluções para massas, sem nenhuma obrigação qualitativa, e o que interessa apenas são os aspectos estatísticos do número de visitantes, sacrificando a sua verdadeira função social, de museu. A sua função educativa aqui corre o risco de ser destruída e, assim mediante vários estudos ao público, o resultado é a substituição da noção de “público-geral” por “vários públicos-alvo”, com características e motivações diferentes. Segundo Ernesto Veiga de Oliveira a educação no museu divide-se em dois aspectos: o grande público, em que a divulgação é elementar, condicionada pelos factores quantitativos, e uma segunda, que se refere ao público limitado e especializado, que por consequência leva a um ensinamento também mais pormenorizado.

Nas últimas décadas, devido à adesão por parte de massas ao museu, ele sofreu grandes alterações programáticas, até ao século XIX apenas existiam espaços para exposições

¹⁸ Oliveira, Ernesto - *Estudos de Antropologia Cultural: Apontamentos sobre Museologia Museus Etnológicos*, nº6. Lisboa: Junta de Investigação do Ultramar, 1971, p.12.

permanentes, no final do século XX o museu já cumpre uma grande variedade de funções, um espaço que se parece mais com o *Mouseion* do Palácio da Alexandria.

Existe uma preocupação com a organização museográfica ao nível dos métodos expositivos e das práticas museológicas em geral, com a criação de novos princípios expositivos como a analogia e a sucessão, em que a ligação entre os vários elementos remetem para diversas categorias que permitem analisar as suas relações, como forma de manter coerentes os significados, discursos e ideologias do património. Os objectos passam a ser organizados em função da investigação das colecções e das estruturas das disciplinas mas, ao mesmo tempo, existe uma nova preocupação com a luz, e aparecem também as exposições temporárias, os suportes didácticos e as áreas para consumo. Podemos concluir então, que a modernidade contribuiu de uma forma decisiva para o desenvolvimento do conceito do museu actual.

“Classificados por vezes como as catedrais e templos da cultura do século XX”.¹⁹ Os museus são também alvo de críticas e reflexões, em 1909 Filippo Tommaso Marinetti, no seu manifesto fundador do movimento Futurista, pede para se destruir os museus e bibliotecas, chamando-os de “cemitérios”, lugares repletos de memórias do passado, remetendo para locais de culto mas desta vez, de um passado morto. Jean Cocteau qualificou o Louvre como um “depósito de cadáveres”. Desta forma e como resposta a estas críticas vanguardistas, durante o século XX surge, uma procura para uma nova concepção de espaços museológicos, testando os seus limites tentando rompê-los.

O arquitecto Josep Maria Montaner considera que as ideias modernas do museu se materializaram no final dos anos trinta, inícios dos anos quarenta em apenas quatro modelos essenciais, que abriram novos caminhos para a concepção do museu: a ideia do museu de crescimento infinito de Le Corbusier, em 1939 (Fig.5), a ideia de museu de planta livre de Mies Van der Rohe em 1942 (Fig.6), o museu Guggenheim de Nova Iorque de Frank Lloyd Wright de 1943-1959 de forma orgânica gerada por um percurso helicoidal (Fig.7) e, por fim, a proposta de um pequeno museu portátil de Marcel Duchamp em 1936-1941 (Fig.8). Estes quatro exemplos apesar de pertencerem ao século XX souberam superar os limites do tempo e ainda hoje são referências essenciais.

É também importante referir, que com o alargamento do conceito de património para o património rural, isto fruto da sensibilização do desaparecimento de objectos, práticas e saberes das populações, Geroge Henri Riviére nos finais da década de 1930, lança os princípios fundamentais para criação de museus regionais de história e cultura locais. Surgiu assim a designação “Nova Museologia”. Mas foi só em 1980 e que se formaliza e se cria o Movimento internacional para a Nova Museologia (MINOM).

¹⁹ Anico, Marta - *Museus e Pós-modernidade: Discursos e Performances em Contextos Museológicos Locais*. Lisboa: Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas, 2008, p.119.

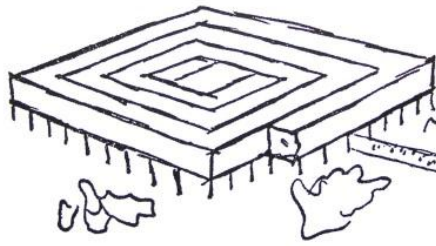


Fig. 5: Museu de Crescimento Limitado, de Le Corbusier, 1939.

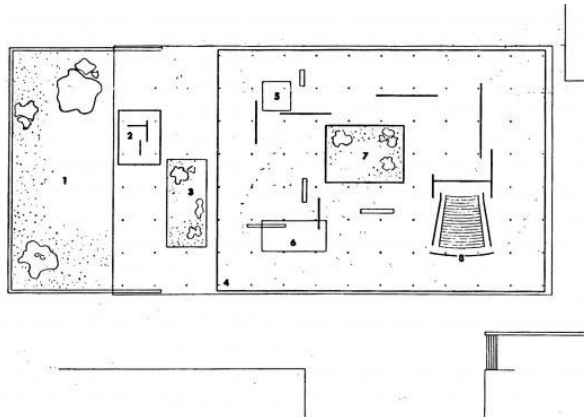


Fig. 6: Museu de planta livre, de Mies Van der Rohe, 1942



Fig. 7: Museu *Guggenheim* de Nova Iorque de Frank Lloyd Wright, 1943-1959.



Fig. 8: Museu portátil *a Boite en Valise*, de Marcel Duchamp, 1936-1941.

Após a II guerra Mundial verificou-se um crescimento do número de museus, mas também a sua ampliação, modernização e diversificação. Mais conhecida por a grande “explosão museológica” isto é a expressão que se refere ao aumento do número de museus e que se acentuou a partir de 1970. Entre 1975 e 1992 o número praticamente duplicou a nível Mundial. Em Portugal foi apenas no início do novo milénio que se deu esta grande explosão.

Surgem assim “preocupações com a acessibilidade a interdisciplinaridade, a importância dos serviços pedagógicos, o desenvolvimento de novas linguagens expositivas, novos modelos institucionais e a especialização dos museus.” ²⁰

O museu a partir de 1960 foi também alvo de debates em relação à sua relevância sócio cultural, questionado em relação à legitimidade da sua existência, o que levou à criação de discursos que justificam o reconhecimento da existência de vários actores sociais que têm o direito de estar representados.

Nos finais dos anos 70, início dos anos 80, surge uma nova geração de museus, como resultado do impacto da indústria do turismo e do lazer, as mudanças no sector, o aumento da importância dada ao visitante e a diminuição da relevância do objecto, uma nova legislação e a necessidade de adaptação aos contextos em que se inserem, conceberam novas tensões entre a configuração local dos processos de construção e a crescente universalização e globalização dos discursos.

Sejam intervenções no património, intervenções de planta nova num contexto de centro urbano ou inserido na paisagem, cada proposta é criada segundo um mecanismo e uma estratégia formal; acabando por cada uma delas, mostrar concepções distintas no que se refere à organização espacial, a critérios museográficos ao seu valor emblemáticos e simbólico à sua relação com o contexto onde está inserido ou ainda à sua materialidade.

Esta nova geração dos museus renova-se continuamente, para resolver o progressivo aumento das complexidades funcionais que lhes são atribuídas. Exemplo disso é a enorme variedade de fórmulas que incluíram projectos como os grandes centros culturais pluridisciplinares, como Beaudourg o (Centro Pompidou), de Renzo Piano e Richard Rogers de 1977 (Fig.9), projecto arquitectónico arrojado, localizado num ambiente urbano e que apostam na requalificação urbanística, económica e cultural do local onde está inserido. Destinados a atrair multidões procurando outras vias de entretenimento e lazer.

²⁰ Anico, Marta - *Museus e Pós-Modernidade: Discursos e Performances em Contextos Museológicos Locais*. Lisboa: Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas, 2008, p.120.



Fig. 9 - Centro *Pompidou*, de Renzo Piano e Richard Rogers, 1977.

Duas décadas depois do surgimento dos grandes centros culturais, começa uma inversão na criação destes espaços, assiste-se cada vez mais a uma diminuição dos grandes museus e hipermercados culturais e começa uma aposta nos de menores dimensões de maneira a promover um relacionamento mais próximo com as pessoas.

Os museus podem ser os mais variados, dependendo dos aspectos que se queriam individualizar das categorias disciplinares existentes das actividades humanas. Em 1971, Ernesto Veiga de Oliveira, enumera de uma forma geral, em sete grandes categorias segundo o género das suas colecções: museus de ciências naturais; de outras ciências e tecnologias; de etnografia; de história e arqueologia; de arte; regionais; especializados. Cada uma destas categorias pode subdividir-se em tantas outras quantas as especializações que se queiram individualizar. O *International Council of Museums* ICOM acrescenta ainda critérios de classificação como: segundo a sua localização como os museus ao ar livre os aqueles situados nos grandes centros culturais, segundo a sua clientela como o museu da criança e segundo a sua categoria administrativa como museus nacionais ou municipais.

Os museus de hoje são um resultado da acumulação da sua história, das representações dos protótipos do Movimento Moderno, das ideias fundamentais dos anos 50, dos valores tipológicos dos museus históricos e de uma completa transformação da sua concepção.

O Museu é uma instituição que tem de acompanhar todas as transformações da sociedade, as pressões das novas tecnologias, e tem de estar apto a uma adaptação a uma população cada vez mais móvel e mais exigente.

“Os museus são produtos do seu contexto social e é próprio que assim sejam. No entanto, é perigoso assumir que existe um lugar destinado aos museus na sociedade do futuro. Se aceitamos que o seu propósito é o de servir a sociedade, então é vital que os museus

respondam às questões que vão sendo colocados pelo seu ambiente social de modo a manter a sua relevância no contexto de necessidades e objectivos sociais em mudança”²¹

Para terminar no amplo panorama de posições tomadas nas formas dos museus contemporâneos é importante expor, ao que Josep Maria Montaner refere, “o museu como organismo extraordinário”²² que acontece onde existe a necessidade de choque, de uma atitude radical, atitude que começa num contexto urbano por Frank Lloyd Wright em 1959 com o museu Guggenheim de Nova Iorque realizado com uma tentativa de resposta à sua envolvente tão típica da cidade. Em 1997 surge o museu Guggenheim em Bilbao de Frank Gehry um marco nesta atitude (fig.10).

“Hoje em dia estamos acostumados ao facto de que, uma grande quantidade de museus, fazem parte de uma campanha de marketing para as cidades, a arte desempenha um papel menor, eles estão interessados em que os arquitectos surjam como uma forma sensacional que atraia as pessoas, pelo menos por um ano, ou dois, talvez até cinco ou sete eu não sei. Este é o famoso “*Bilbao effect*” um fenómeno mundial.”²³



Fig. 10: Museu Guggenheim em Bilbao, de Frank Gehry, 1991-1997.

²¹ Macdonald, George, citado por Anico, Marta - *Museus e Pós-Modernidade: Discursos e Performances em Contextos Museológicos Locais*. Lisboa: Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas, 2008, p.125.

²² Montaner, Josep *Museus: para o século XXI*. Barcelona, Editora Gustavo Gili, SA, 2003, p. 12.

²³ Entrevista a Peter Zumthor in https://www.youtube.com/watch?v=_jKoqKGP9N8.

Capítulo 3 - O Espaço Museológico e a Ruína - Casos de Estudo

Esta é uma análise que pretende enquadrar a matéria, sobre intervenções museológicas num contexto arqueológico de ruína, através de projectos representativos que possam contribuir para a compreensão desta mescla temática.

Foram escolhidos quatro exemplos de distintas aproximações à ruína num contexto museológico, salientando apenas o mais importante de cada projecto, mas que possibilite o entendimento claro da distinção de cada intervenção. A análise procura os pontos principais da ideia por trás de cada projecto.

A intenção deste estudo será também gerar possíveis directrizes que possam ajudar na elaboração das propostas.

3.1 Musealização da Área Arqueológica da Praça Nova do Castelo de S. Jorge - João Luís Carrilho da Graça



Fig. 11 - Ruínas do Palácio, ruínas do bairro Islâmico, e ruínas da Idade do Ferro.

Uma escavação arqueológica iniciada em 1986, na Praça Nova do Castelo de S. Jorge em Lisboa revelou um conjunto de vestígios arqueológicos que testemunham três épocas importantes.

Os primeiros vestígios são estruturas habitacionais que remontam à Idade do Ferro entre os séculos VII a.C e III a.C. De seguida, uma zona residencial muçulmana do século XI ao século XII, constituída por casas, ruas e vários compartimentos de apoio às casas, preservaram-se duas casas senhoriais de 160m² e 190m² de área. E, por fim, a última intervenção no seguimento cronológico deste local arqueológico, as ruínas do piso térreo da nascente do Palácio dos Condes de Santiago do século XV ao século XVIII, que pertencera anteriormente ao Bispo de Lisboa. Este Palácio ocupava toda a área arqueológica, tendo sido construído sobre as restantes edificações e que foi habitado até ruir, com o terramoto de 1755.

O objectivo do arquitecto seria, abordar os temas de protecção, revelação e leitura, relacionados com escavações arqueológicas, mas ao mesmo tempo, descodificar a ruína possibilitando a sua leitura temporal e espacial.

Uma delimitação de todo o local arqueológico em aço *corten* que permite conter as terras a uma altura mais elevada do perímetro da escavação, mas ao mesmo tempo, uma leitura panorâmica do sítio. Com precisão foram colocados elementos como degraus, patins e bancos de mármore liso, diferente da textura rugosa da ruína, ao longo de todo o complexo.

Descendo ao piso da escavação, o percurso começa na primeira de três distintas intervenções, neste caso a última no seguimento cronológico. Uma estrutura em consola espelhada cobre os vestígios do pavimento do Palácio dos Bispos. A intenção aqui seria proteger o próprio mosaico mas, ao mesmo tempo, devolver a perspectiva vertical do piso elevado do pavimento, ao qual seria impossível sem essa estratégia.

A seguinte intervenção é a cobertura para as casas senhoriais muçulmanas, e os seus importantes frescos. Aqui a intenção do arquitecto seria reproduzir através da sua interpretação da sequência de divisões em redor de dois pátios, a sua experiência espacial. “... a partir da conjuntura feita pelas arqueólogas, nós simplificámos o mais possível, criamos o uma espécie de abstracção e fizemos uma maquete em tamanho natural.”²⁴ As paredes brancas, de estrutura leve, estão levantadas sobre os troços das ruínas, sustentadas por apenas seis pontos danificados nas ruínas, sendo a sua cobertura translúcida, para entrada de luz.

Por fim foi criado um volume compacto em aço *corte* rasgado na horizontal, protegendo e expondo os vestígios da Idade do Ferro servindo, ao mesmo tempo, de contenção das terras resultado das escavações mais profundas necessárias. O rasgo convida a curiosidade do observador em redor de todo o volume, existindo um local próprio de vista desobstruída, para o observador mais interessado.

Terminado em 2010, o projecto foi vencedor do importante prémio “*Piranesi Prix de Rome*”, que serve para premiar propostas que têm sido capazes de entender a relação entre a arquitectura e a arqueologia.

²⁴ Entrevista a João Luís Carrilho da Graça Oliveira in <https://www.youtube.com/watch?v=KplcpRLhh1A>.

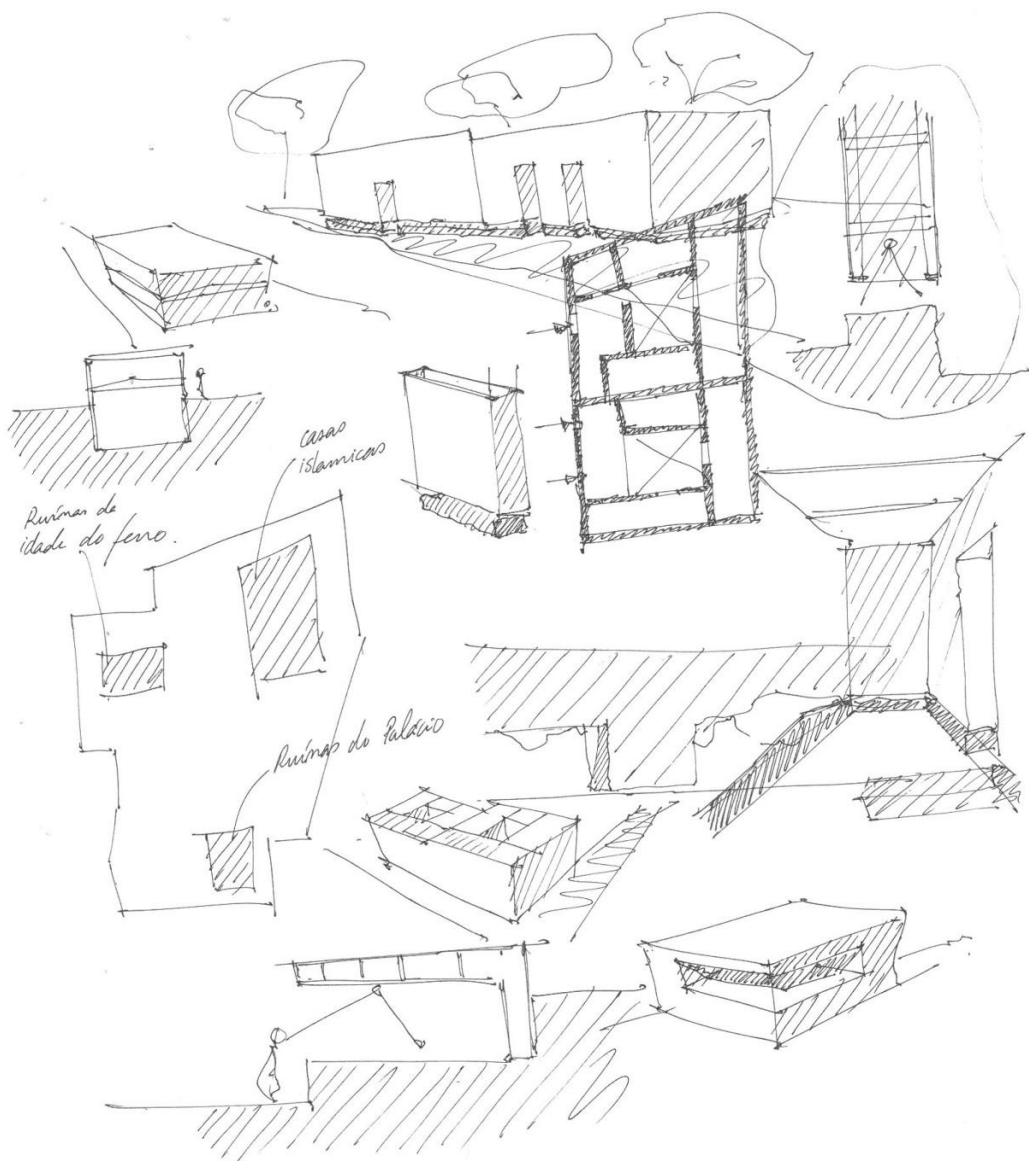


Fig. 12 - Esquissos de estudo.

3.2 Museu e Sede Institucional Madinat Al Zahra: recinto arqueológico - Fuensanta Nieto_Enrique Sobejano



Fig. 13 - Vista das ruínas, vista exterior do museu e vista de um dos pátios do museu.

Terminado em 2008 e igualmente vencedor do prémio “*Piranesi Prix de Rome*”, surge através de uma interpretação de uma paisagem arqueológica da antiga cidade-palácio dos *Omeyas*, que ainda não foi totalmente escavada. Este é um exemplo de uma proposta, que apesar da sua localização exterior à antiga cidade, permanece com um diálogo entre a memória do passado e uma concepção contemporânea espacial e material. Uma intervenção incorporada numa paisagem arqueológica em transformação.

Com a antiga cidade assente na belíssima paisagem da Serra de Córdoba em Espanha, a preocupação inicial dos arquitectos passa, não só pela conservação do conjunto arqueológico e de toda a paisagem, bem como um olhar preocupado do avanço desordenado das construções contemporâneas que se aproximam da ruína. Tornando-se numa reacção que evitaria um grande edifício que afectaria a ruína ou paisagem.

Procuraram actuar como um arqueólogo, e que a proposta fosse o resultado de uma escavação, um edifício que esteve lá todo este tempo e que foi encontrado como as próprias ruínas. “Uma metáfora de uma escavação arqueológica.”²⁵

O trabalho dos arquitectos passou também por um desvendar das leis implícitas na cidade, um decifrar das intenções ocultas das ruínas escavadas até agora, utilizando-as na sua própria proposta.

“Na sede de Madinat al-Zahra, forma, geometria e construção são resultado de uma interpretação do próprio lugar.”²⁶

²⁵ Nieto, Fuensanta; Sobejan, Enrique - *Arquitectura Ibérica. Museus_museos*, nº31. Caleidoscópio, (Abril 2009), p. 86.

A projecto traduz-se num espaço semienterrado, composto através de uma malha ortogonal bidimensional, de cheios e vazios, constituídos por pátios e espaços cobertos, que guiam o visitante ao longo do museu. Tendo como espaços principais, o museu, o auditório e o *el taller-almacen*. O acesso é através de uma rampa que acede ao vestíbulo que se estende ao primeiro grande pátio que organiza em seu redor os espaços públicos, o segundo pátio longitudinal organiza os espaços privados. O último pátio é apenas uma prolongação exterior do espaço de exposição permanente.

“Conceber a arquitectura como paisagem implica considerar o ambiente natural, a topografia, o território e a própria memória do lugar, não como simples dados para te apoiares, mas sim como a origem e a razão do projecto.”²⁷

A antiga cidade foi construída essencialmente por um material, a pedra calcária, revestida a estuque branco e vermelho, e sendo toda a proposta um reflexo da ruína, a sua materialidade não foge à regra. Os arquitectos optaram igualmente por uma simplicidade material, limitando-se apenas ao betão aparente branco reguado na horizontal, a cobertura em aço *corten*, estabelece um diálogo com o estuque vermelho, e pavimento dos pátios igualmente em pedra calcária.

A comparação do projecto com uma grande escavação arqueológica reflecte-se também nos arranjos exteriores composto por uma malha de quadrados ajardinados, como se se tratasse da continuação da extensão da escavação que ficou incompleta, como a própria cidade.

Este é um espaço “introvertido”, que nos revela o seu interior, no exterior e que não pretende tirar o protagonismo tanto da cidade como da paisagem.

²⁶ Nieto, Fuensanta; Sobejan, Enrique - *PH Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*. nº 65 Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2008, p. 101.

²⁷ Ibidem, p. 101.

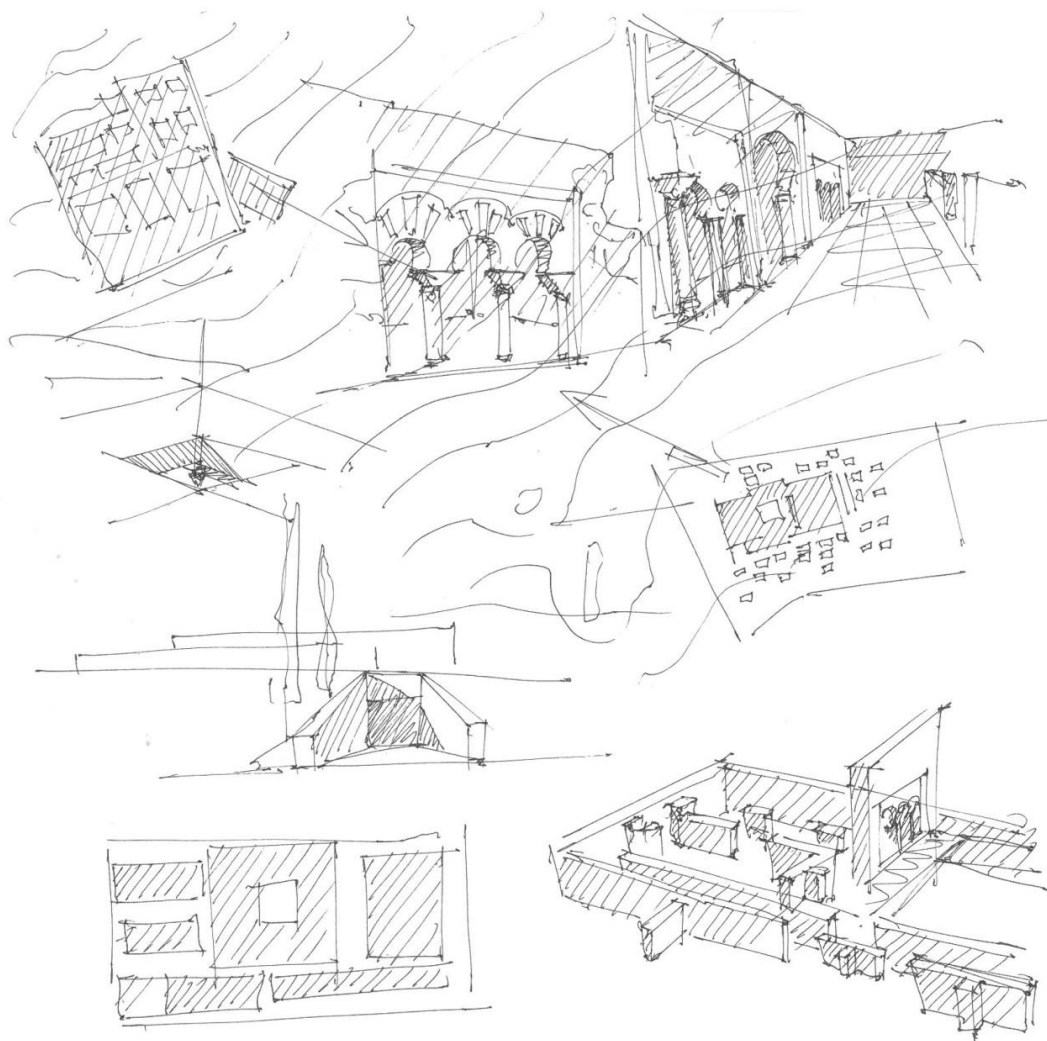


Fig. 14 - Esquissos de Estudo.

3.3 Museu de Arte Kolumba - Peter Zumthor



Fig. 15 - Vista exterior do Museu, vista do interior, onde estão situadas as ruínas e pormenor da ligação entre a ruína e o museu.

Terminado em 2007, este museu situa-se na cidade de Colónia na Alemanha, obra do arquitecto, Peter Zumthor que, durante mais de 10 anos desenvolveu a sua actividade no âmbito da protecção e conservação de monumentos em Graubunden na Suíça, onde se ocupou intensamente dos locais históricos. Elaborando já anteriormente estruturas de abrigo a ruínas.

Localizado no centro da cidade, guarda e protege um espólio artístico de diferentes períodos da histórica que vai desde a antiguidade até aos dias de hoje. Este projecto é não só um exemplo magnífico, da relação de um imponente edifício contemporâneo com ruínas de distintas épocas mas, ao mesmo tempo, passa pelo desafio de integrar tudo isso num ambiente de centro urbano.

Surge de um complexo jogo de relações históricas, renasce das ruínas góticas, do século VII, da Igreja Saint Kolumba destruída na 2ª guerra Mundial, no seu interior abrange um conjunto grande de escavações arqueológicas romanas, bem como uma pequena capela octogonal “Madona in den trummern” de 1950. O arquitecto junta mais uma camada de história a este conjunto diversificado.

Estes factos levaram o arquitecto a conceber um espaço de dezassete galerias distintas, todas elas de diferentes proporções e iluminação, distribuídas por três pisos. Mas também áreas de culto, serviços, pátios, bem como áreas privadas do cliente, o Arcebispado católico de Colónia.

Local das intensas relações históricas, o piso térreo de duplo pé- direito transporta o visitante através da escavação arqueológica por uma passadeira em “zig zag” completamente distinta da sua envolvente, que passa por entre as colunas que sustentam os restantes pisos.

É um edifício fechado para o exterior, as suas fachadas foram concebidas deixando o forte legado medieval mas, ao mesmo tempo, grandes envidraçados e um padrão perfurado, concedendo ao seu interior uma iluminação distinta. Toda a construção recente foi realizada

com um tijolo de (24 x 21,5 x 4) de tom amarelado, que foi concebido especialmente para o museu, a pedido do arquitecto com o objectivo de estabelecer um equilíbrio entre todas as construções já existentes, mas também de continuar a tradição local de construção em tijolo.

“Você consegue sentir que este projecto foi iniciado a partir do interior, a partir da arte e como eu disse antes, do lugar. É uma grande história, que de todas as igrejas, esta antiga, que teve um impacto directo de uma bomba em 1943, o ano em que nasci, fui eu o escolhido, para continuar a construção. Quando se está aberto para isto, leva a uma acumulação de eventos históricos. E quando você adiciona a fantástica metade da legendária história do Kolumba, o Kolumba sagrado, as possibilidades tornam-se infinitas. E você pode sentir isso e não tem nada a ver com marketing de uma cidade. O arquitecto apenas tenta encontrar a melhor solução possível.”²⁸



Fig. 16 - Esquissos de Estudo.

²⁸ Entrevista a Peter Zumthor, in https://www.youtube.com/watch?v=_jKoqKGP9N8.

3.4 Museu de Arte Romana - Rafael Moneo

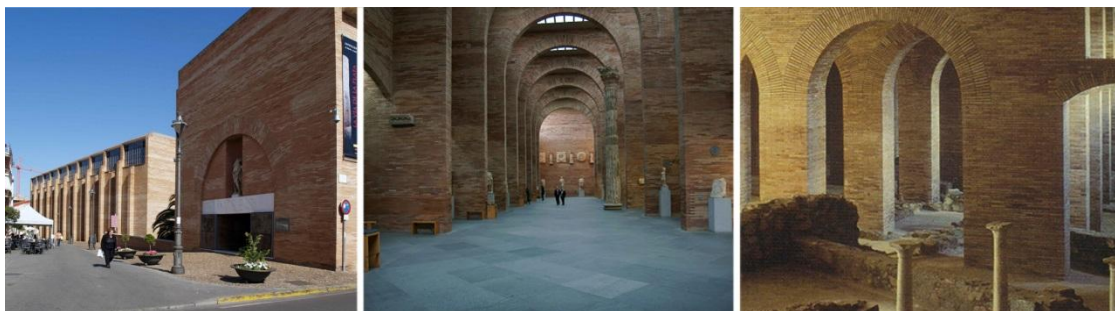


Fig. 17- Vista exterior do museu, vista Interior da nave principal e vista do piso -1, onde estão localizadas as ruínas.

O Museu de Arte Romana está localizado em Mérida, antiga capital Romana, em Espanha, terminado em 1985, foi igualmente vencedor do “*Piranesi Prix de Rome*”, no ano de 2010. Este local foi adquirido pelo estado e já seria conhecido anteriormente pelos seus achados arqueológicos, na altura mais conhecido por “Solar de las Torres”, em frente ao conjunto monumental do circo e do anfiteatro romanos. Foram então realizadas umas escavações arqueológicas, que colocaram ao descoberto desde, arquitectura doméstica, uma necrópole, um troço de calçada e um troço do aqueduto de “San Lázaro”. Assim, foi a situação ideal para integrar no museu as ruínas romanas conservando-as no local.

O arquitecto pretende uma obra contemporânea mas, ao mesmo tempo, propor um regresso ao passado. A relação com o passado não foi literal, o arquitecto apenas usa a tipologia como ferramenta que relaciona, o passado com o futuro, para a elaboração do projecto.

“A verdade é que desde o primeiro momento pensei que o edifício devia ter algum contacto com o que teria sido a construção romana. E daí sempre pensei um sistema construtivo quase literalmente romano.”²⁹

O projecto divide-se em dois grandes corpos que se separam pela estrada romana encontrada na escavação, ligados por um passadiço que possibilita a sua observação de um ponto de vista diferente. Logo a partir deste momento podemos observar a relação forte entre o edifício e o contexto histórico do local.

Num dos volumes está instalado o museu e os seus armazéns e, no segundo, a biblioteca, oficinas de restauro, administração e sala de sessões solenes. O primeiro e mais importante volume, é composto por uma nave principal atravessada por um conjunto de passagens paralelas. A abertura destas passagens é feita através de arcos, com as proporções da Mérida antiga, onde o visitante pode compreender a espacialidade e monumentalidade dos espaços

²⁹ Entrevista a Rafael Moneo, in <https://www.youtube.com/watch?v=2NnR2suWAMo>.

da altura. Existem ainda pisos laterais ao espaço central que se sobrepõem, que parecem flutuar, e que atravessam transversalmente os espaços paralelos.

Existe uma grande diferença na escala dos distintos espaços para acomodar os diferentes tipos de objectos, existem espaços muito amplos e outros mais pequenos e íntimos. Por baixo de todo o museu no piso -1 estão localizadas as escavações, onde houve o cuidado na instalação da estrutura do edifício, para não afectar as ruínas.

A essência da sala de exposições principal provém de uma basílica romana, com a nave central, rodeado de colunas, Rafael Moneo baseia-se nesta repetição da estrutura. O ritmo repetitivo das paredes paralelas no perímetro do espaço principal, são similares ao exemplo da basílica romana.

Existe também uma influência clara da arquitectura romana no exterior, passa não só pela presença da estrada que atravessa o edifício bem como pela sua monumentalidade, materialidade e pelos objectos romanos expostos na fachada. O sistema de paredes paralelas da sala principal exprime-se no exterior, evocando a geometria do aqueduto de “Los Milagros” de Mérida. O edifício respeita também o contexto do local onde está inserido, e ao mesmo tempo a presença das restantes ruínas romanas, circo e anfiteatro perto do local.

Existe um diálogo entre o passado e o presente que atravessa todo o edifício, que está presente no material principal usado, o tijolo. Esta analogia material existente, na realidade não está correcta, porque na verdade os edifícios da altura não expunham a sua alvenaria, escondiam debaixo de reboco, a ilusão criada provem de séculos de destruição, apenas seria normal expor assim os materiais em casos mais vulgares. Mas não deixa de conseguir transmitir o efeito pretendido, de alusão ao passado.

É um edifício que marca a sua presença mas não se sobrepõe às ruínas romanas, nem tenta competir por protagonismo com os restantes objectos expostos, uma grande colecção de artefactos romanos, que domina a experiência do museu.

Apesar da sua forte relação com a história, não deixa ser um museu contemporâneo na sua espacialidade.

“Estou convencido que a arquitectura pode usar os instrumentos da modernidade sem abandonar o respeito e a conversação com o passado. A história é um veículo fundamental para a investigação da arquitectura e para o estabelecimento de propostas teóricas. A meu ver o museu de arte romana de Mérida conecta com o passado e refere-se à arquitectura histórica tanto como a contemporânea, e por ele suscitou tanto interesse.”³⁰

³⁰ Entrevista a Rafael Moneo, in <https://www.youtube.com/watch?v=2NnR2suWAMo>.

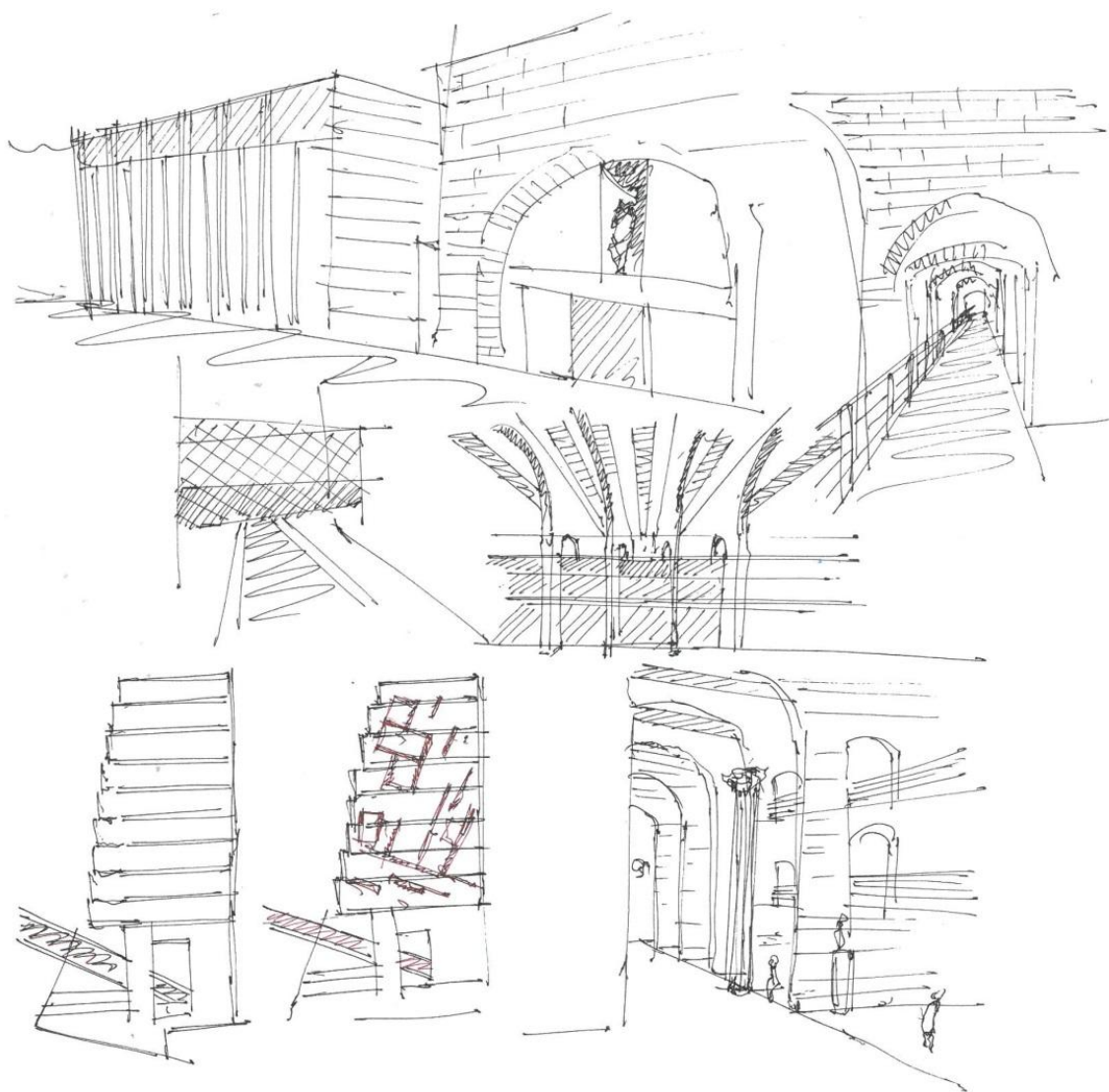


Fig. 18 - Esquissos de Estudos.

Capítulo 4 - Enquadramento da Proposta

Este capítulo serve para contextualizar o projecto de forma abrangente, fala-nos sobre o concelho de Belmonte, e a sua distribuição museológica e as ruínas de Centum-Cellas, de uma maneira geral, com a descrição dos locais, a sua história, mistérios e intervenções arqueológicas ao longo dos tempos. Este estudo ajuda na concepção e justificação das propostas.

4.1 Belmonte

Assente numa belíssima paisagem, o concelho de Belmonte, pertence ao distrito de Castelo Branco e é delimitado a norte com a Guarda, a nascente com o concelho do Sabugal, a sul com o Fundão e Covilhã, a poente novamente com a Covilhã.

Com uma área de 133,24Km², o concelho tem cinco freguesias, Belmonte, Comeal da Torre, Maçainha, Inguias e Caria com um total de 6859 habitantes, segundo os censos de 2011, o qual sofreu um decréscimo considerável face aos 7592 habitantes registados nos censos de 2001.

A sede do concelho está situada no seu maior aglomerado urbano, a Vila de Belmonte, que se desenvolve em redor de um castelo medieval que data do final do século XIII, e que foi alvo de várias ampliações e restaurações, o alçado poente desta construção é conhecido por uma belíssima janela manuelina, e a famosa Torre de Menagem.

As suas paisagens são marcadas por relevos montanhosos, por pequenas aldeias afastadas entre si, de casas brancas e telhados vermelhos. Os seus terrenos por olivais, pomares de cerejeira e vinhas, cortadas pelo Rio Zêzere e as suas ribeiras afluentes, os solos são graníticos e ricos também em estanho e urânio.

Os seus terrenos férteis e as suas condições climatéricas proporcionaram durante muitos anos uma economia baseada principalmente na agricultura mas, ao mesmo tempo, repleta de crises justificadas com o seu clima eminentemente instável.

Belmonte é um concelho com um amplo património histórico, que engloba um significativo espólio de monumentos e vestígios arqueológicos, tornando-se importante conhecer a realidade histórica que o envolve, este que merece um lugar de destaque na área, com cerca de 210 unidades de património espalhadas por todo o concelho. A carta arqueológica com o sumário dos resultados de todo o concelho, foi elaborada em 1998 pelo arqueólogo da Câmara Municipal, Dr. António Augusto Marques, com a inventariação de dados arqueológicos com

cerca de 35 estações identificadas mas, que segundo o mesmo se encontram ainda incompletos.

Pelos livros da história deste local, por entre factos e lendas, descobre-se um passado com um começo distante, rico e diversificado, que nos leva desde o período megalítico, com o núcleo das Inguias, a Anta com a mamoa da Quinta da Anta ou o Castro da Cadeirinha, ao romano que marca presença, com sinais claros de domínio, num território atravessado por vias da época. Um dos testemunhos mais importantes e enigmáticos, é a torre Centum-Cellas, que se revelaram há pouco tempo, mas cujo reconhecimento da sua importância foi imediato. “Por todo o concelho, antigo e novo, conhecemos sinais claros de dominação romana em muitos lugares: Valhelhas (que pertenceu aos senhores de Belmonte), Galhisteiro, Pessegueiro, Ferrarias, Quinta das Marradas, Quinta da Fórnea, Quinta da Granja, e muitos, muitos mais.”³¹ Todo este espólio revela também a importância dada pelos romanos a este território.

O Rei D.Sancho I com a intenção de repovoar estas terras, iniciou uma organização administrativa com o foral de 1186, onde Belmonte ficou nos termos do concelho da Covilhã, e na qual o bispo de Coimbra D. Pedro, em 1194, com a sua separação, dá foral a Centum-Cellas. Finalmente, em 1199 D. Sancho I em acordo com o bispo D. Pedro retira o poder a Centum-Cellas e dá finalmente foral a Belmonte, mais tarde renovado pelo rei D.Manuel I em 1510, existindo assim controlo político pela coroa da região.

Conhecem-se também aqui, os mistérios da comunidade judaica, com a presença de uma importante judiaria desde do século XIII, assinalada através uma sinagoga que data de 1296, ainda hoje, essa presença é notável com a criação oficial da comunidade judaica em 1986. Ao mesmo tempo, aprende-se sobre uma das linhagens mais antigas da nobreza portuguesa, a dos “Cabrais”, ao passar pelos feitos do mais ilustre cidadão, Pedro Alvares Cabral.

Assim, Belmonte é como viajar no tempo, viajar pela história de Portugal.

4.2 Distribuição de espaços Museológicos em Belmonte

O Concelho de Belmonte está sem dúvida repleto de património e que é importante preservar e divulgar, através de espaços expositivos, dos quais fazem parte o Museu Judaico, o Museu do Azeite, o Museu dos Descobrimentos, o Ecomuseu do Zêzere, a Casa Etnográfica de Caria, o Núcleo Museológico do Castelo de Belmonte e o Centro Interpretativo dos Caminhos da Fé.

³¹ Marques, Manuel - *Concelho de Belmonte, Memória e História: Estudo Menográfico do Concelho de Belmonte*. Belmonte: Câmara Municipal, 2001, p.40.

O Museu judaico inaugurado em 2005, na Rua da Portela, foi o primeiro do género no país, serve para nos mostrar as histórias, tradições e qual o contributo dos judeus para o país, mas, ao mesmo tempo, serve para homenagear a religião e a sua relação em especial com Belmonte.

O museu do azeite localizado no Sítio do Chafariz Pequeno é um antigo lagar de azeite que foi recuperado, e que mostra temas como: "A Oliveira e a Civilização", "A Oliveira em Portugal", "Olivais da Cova da Beira", "A importância Ecológica do Olival", "Ciclo anual da cultura da oliveira e produção de azeite" a "Introdução à tecnologia do Lagar de Belmonte", "Explicação do Processo Produtivo Local", "Tipos de Azeite" e "O Futuro do Azeite".

Situado no antigo Solar dos Cabrais, construído nos finais século XVIII, na Rua Pedro Álvares Cabral, local que a família Cabral já habitou, faz todo o sentido este ser o espaço escolhido para o Museu dos Descobrimentos/centro de interpretação "À Descoberta do Novo Mundo (DNM)", foi recuperado e ampliado para receber um conjunto de espaços expositivos, onde podemos explorar e aprender sobre as descobertas de Portugal e em particular a do Brasil, o grande feito de Pedro Álvares Cabral.

O Ecomuseu do Zêzere surgiu com o último restauro do antigo celeiro da família Cabral, mais conhecido como Tulha dos Cabrais, onde eram cobradas e guardadas as rendas da família, situado na Rua Pedro Álvares Cabral em frente ao solar dos Cabrais. Este espaço, actualmente, tem como objectivo mostrar a história e o percurso do rio Zêzere.

A Casa Etnográfica de Caria localizada em Caria na Rua Joaquim Borrego Cameira é um espaço expositivo que serve para "difundir e preservar memórias, com a exposição de vários objectos do passado"³² e "Pretende-se também conhecer a história de algumas antigas profissões, a riqueza da sua existência e produção, os seus afazeres e o seu valor social e antropológico"³³.

Existe ainda um pequeno núcleo museológico dentro da torre de menagem do castelo de Belmonte, situado no Largo do Castelo, que serve para expor achados do próprio "castelo, Centum-Cellas, Quinta da Fórnea e Convento Nossa Senhora da Esperança"³⁴. No largo de São Tiago, a Igreja de Santiago e Panteão dos Cabrais, para além de nos mostrar os túmulos da família Cabral, retém também o "Centro Interpretativo dos Caminhos da Fé" que apresenta

³² <http://cm-belmonte.com/?q=taxonomy/term/2>.

³³ Ibidem.

³⁴ <http://www.rcb-radiocovadabeira.pt/pag/8270>.

todas as alterações que a igreja sofreu ao longo dos tempos e ainda nos revela, qual o seu papel e importância para os peregrinos do Caminho de Santiago.

Como o professor catedrático António Pedro Pita, antigo director da Direcção Regional da Cultura do Centro disse: “Belmonte é um exemplo na criação de uma rede museológica. E tornou-se um caso de estudo”.³⁵

4.3 Centum-Cellas



Fig. 19 - As ruínas de Cetum-Cellas.

As ruínas de Centum-Cellas (Fig. 19) estão localizadas no concelho de Belmonte, na freguesia do Comeal da Torre. O acesso é feito pela estrada N18 sentido Belmonte - Guarda, onde surge do lado direito a estrada que vai dar ao Comeal da Torre, nos primeiros duzentos e cinquenta metros, à direita erguer-se a emblemática torre de Centum-Cellas assente num maciço granítico, também conhecida por “torre de São Cornélio”, numa colina de 497m de altitude, isto a três quilómetros a norte da vila de Belmonte, perto da confluência da Ribeira de Gaia com o Rio Zêzere. A torre está orientada com a fachada principal a Nordeste, e situa-se numa zona fértil de cultivo, com pouca habitação na sua envolvente, o que proporciona uma vasta e belíssima paisagem.

Conta o arquitecto Manuel João Calais, que um arqueólogo chamado pela Câmara de Belmonte, um dia avaliou as ruínas e concluiu - “daquilo havia muito em Portugal”³⁶, o que como sabemos, é uma afirmação sem fundamento. (não é verdade). Este, é um monumento de valor excepcional e carácter especial/único que mereceu a atenção de muitos

³⁵ Pita, António citado por Alves, João - Câmara quer recuperar área termal e criar estacionamento na Fórnea: *Jornal Notícias da Covilhã*, (3 Setembro, 2009), p. 9.

³⁶ Calais, Manuel- *A geometria de Centum Cellas*. Covilhã: Floriana Marthe Calais, 1984, p. 11.

historiadores, arqueólogos e arquitectos ao longo dos tempos, e como Aurélio Ricardo Belo diz “Torre de Centum Cellas é uma construção única em Portugal e talvez de toda a Espanha...”³⁷

Desde o Decreto de Lei n.º 14 425, DG, I Série, n.º 228, de 15-10-1927 que a torre é classificada como monumento nacional e segundo a portaria n.º 829/2009, DR, 2.ª série, n.º 163 de 24 Agosto 2009, a afectação do monumento é da Direcção Regional da Cultura Centro.

Apesar da descrição por parte Direcção Geral do Património Cultural ser Centum-Cellas, existem muitos outros nomes dados à torre, como torre *de Centum Cellas*, *Centum Cellae*, *Centum Celli*, *Centecellas*, *Centum Coeli*. O nome “Torre de São Cornélio”, conta a tradição que se deve ao facto de esse ser o local onde o Papa São Cornélio esteve preso, o que o General João de Almeida relacionou o nome, a uma prisão “cem celas”. Sobre este tema a arqueóloga Helena Frade, fez uma pesquisa em documentos do século XII onde diz que a torre poderia estar situada nas imediações de uma povoação antiga chamada, *Centocelas*, e que o nome da torre poderia vir daí.

O arqueólogo Aurélio Ricardo Belo, realizou por volta de 1958, escavações no local, o que permitiu situar a utilização romana do edifício, entre o século I ao século IV-V d. C.

Em 1984 O arquitecto Manuel João Calais, com uma curiosidade enorme pelos seus mistérios, e sem se conformar com a ideia de ser uma torre romana como contavam, realizou um estudo audacioso, um levantamento técnico que é de alguma forma original (Fig.20). A sua interpretação dos traçados geométricos, levou-o a dizer “Os traçados geométricos que ali se encontram, como adiante veremos são de inspiração grega e egípcia e desconhecidos pelos romanos pelo menos não consta que os tivessem utilizado nas suas composições” e “Vitruvius mesmo, não conhecia a secção dourada que em Centum-Cellas aparece a cada passo. Não a aplicou nas suas obras e, no seu trabalho de arquitectura, não fala nela. Se a conheceu guardou segredo ”.³⁸

Foram consideradas muitas teorias sobre a funcionalidade desta enigmática torre, mais ou menos fundamentadas como, atalaia, um santuário, *praetorium*, prisão, templo, *masion* fortificada, convento, casa de veraneio, os restos de uma cidade romana, ou uma *mutatio*, pela proximidade com via romana que ligava “*Emerita Augusta*” em Mérida (Espanha) a “*Bracara Augusta*” em Braga.

³⁷ Marques, Manuel -*Concelho de Belmonte, memória e história: estudo menográfico do Concelho de Belmonte*. Belmonte: Câmara Municipal, 2001, p. 45.

³⁸ Calais, Manuel - *A Geometria de Centum Cellas*. Covilhã: Floriana Marthe Calais, 1984, p. 17.

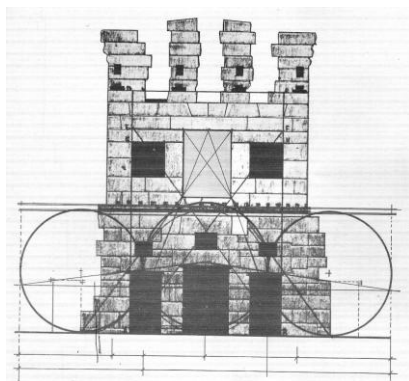


Fig. 20 - Estudo feito pelo arquitecto Manuel João Calais.

A arqueóloga Dra. Helena Frade põe de parte muitas destas propostas através das escavações realizadas no local em diferentes fases, entre 1993 e 1998, e pelo contexto onde estão inseridas, diz tratar-se de uma *Villa* romana, isto reforçado por a função de Palácio ou casa de campo que Manoel Pereira Sylva afirma ser, depois de uma visita em 1762.

O nome do proprietário da *Villa*, *Caecilius* (Cecílio), foi descoberto numa inscrição encontrada e estaria relacionado à exploração de estanho, realizada na ribeira de Gaia e a sua comercialização, isto provado por fragmentos encontrados de escória de estanho, com uma percentagem superior a 90%. O facto de as ruínas estarem situadas junto à estrada romana, Mérida - Braga a arqueóloga relaciona com a necessidade, de fácil escoamento do estanho. As estradas romanas foram um factor importante, para a fixação humana desta região durante este período.

Através de estudos arqueológicos, sabe-se que o edifício sofreu um grande incêndio por volta do século III, que pode estar relacionado com as revoluções que se fizeram sentir na altura no local, e diz ser possível, que tenham decorrido obras de reabilitação, e também nos mostra que outros povos aqui se estabeleceram, por existirem vestígios de povoamentos da idade média. Nesta época, por volta do século X e XI é construída uma capela dedicada a São Cornélio sobre as ruínas, e nove sepulturas da mesma época, numa direcção visivelmente diferente, a capela viria a desaparecer no século XVIII.

A arqueóloga no fim das escavações, em 1998, concluiu que a parte que está ao descoberto é a *pars urbana*, era onde viviam os proprietários, mas existia também a *pars rustica* onde viviam os trabalhadores e escravos e a *pars fromentaria* para adegas e celeiros, que ainda não foram escavadas, e que pouco deve existir. Acredita também que existem umas termas, mas que foram destruídas pela plantação de vinhas e as habitações visíveis actualmente.

Muitas são as lendas e histórias que se contam entre as gentes de Belmonte sobre a torre de Centum-Cellas, histórias que passam de geração em geração, enigmas que ficaram por decifrar e riquezas por descobrir. Nestas escavações a arqueóloga diz encontrar remoções de terra, que podem ter sido resultado das investidas em busca dos tesouros destas lendas. E em relação às influências egípcias e gregas os arqueólogos nem querem ouvir falar.

4.4 Descrição da Ruína

Em relação às ruínas, o trabalho ainda não está completo mas apesar disso, é possível falar sobre alguns resultados das escavações. Estas revelaram que a torre não está isolada, parece ser um núcleo central de um conjunto de divisões com diversos compartimentos, como salas fechadas, escadarias, espaços abertos ou pátios e corredores de passagem que ligam todos os espaços.

A torre é visivelmente a parte mais bem conservada, com uma altura aproximada de doze metros, e uma planta de 11,34m por 8,42m, que marca com imponência o local. As portas ao nível do segundo piso, provam que a torre seria composta por dois pisos e não três como muitos autores referem, a arqueóloga revela que não existem indícios que mostrem essa possibilidade.

Na planta do rés-do-chão, a torre tem um corredor que a divide a meio e que permite o acesso a duas salas, existindo uma soleira de porta que nos comprova isso mesmo. Todas as paredes desta torre são feitas de grandes silhares de granito de boa cantaria e de dimensões diferentes sem argamassa, assentes num afloramento granítico como toda a restante ruína.

Todas as paredes da parte superior, à excepção da fachada virada a sul por ser a única visível do exterior, são constituídas por pedra almofadada com um aparelho diferente e de menores dimensões, ao contrário do restante edifício.

No primeiro piso da torre, existe no interior e exterior uma pequena cornija moldurada que nos indica que servia, para assentar a madeira dos pavimentos do segundo piso, que encaixava nos espaços em cima.

Foram encontrados também os alicerces de duas possíveis pilastras que serviram para suportar um varandim que terá existido no primeiro piso em volta da torre, com acesso através das portas visíveis no segundo piso, as janelas da parte superior serviam apenas para iluminar a única sala do primeiro piso.

Numa das salas laterais adjacentes à torre, existe um fragmento do ângulo esquerdo do frontão que coroava a parede sul, sendo o único elemento existente que se relaciona com parte superior do edifício, isto indica que o telhado da estrutura seria de duas águas.

A restante estrutura habitacional, desenvolve-se em diversos patamares, em muros de maior ou menor altura, em estados de conservação diferentes, em redor da torre, e foram identificadas mais vinte salas, e dois corredores todos ligados entre eles, por portas.

Grande parte das paredes são feitas de grandes silhares, mas existem também paredes de silhares de menores dimensões, isto pode corresponder com o tipo de cargas que teriam de suportar, e assim justifica-se as diferentes alturas que o edifício poderia ter.

Existem muros totalmente destruídos onde apenas se pode observar a vala de função no maciço granítico, existindo muros claramente posteriores, pelos seus alicerces, espessura e aparelho completamente diferentes dos da primeira fase de obras.

Foram postas ao descoberto milhares de peças, como silhares de grandes dimensões, vários restos cerâmicos, e num estado razoável de conservação, vidros, *tegulae e imbrices*, vários *dolia*, escórias de ferro, pequenas pedras provenientes dos desmontes dos muros para reutilização dos materiais, umas escadas, existe também numa das salas uma espécie de colector aberto no maciço granítico, que consideram a hipótese de se relacionar com os esgotos. Entre todas estas descobertas também encontraram um *larário*, conjunto de sete pequenas aras decoradas, vários tipos de moedas do século I ao IV, algumas em ouro e fragmentos de paredes decoradas.

Numa das salas perto da torre existe uma lareira em muito mau estado de conservação, de barro moldado com uma configuração mais ou menos oval, e uma outra rectangular numa sala diferente, e foi também encontrado um *dolium* inteiro que hoje se encontra no Porto.

Encontraram dois fragmentos de fuste da coluna e um capitel toscano, que pertenciam ao vandarim, construído em madeira, e que seria destruído pelo incêndio, se relacionarmos o carvão e a cor da terra em redor dos artefactos.

Nas escavações feitas por Aurélio Ricardo Belo nos anos cinquenta surgiram materiais que consistem em cerâmicas de vários tipos, numismas, alfinete, *fibula* (representação de figura a cavalo), moedas e fragmentos de ossos incinerados e carvão, actualmente expostos no Museu Francisco Tavares Proença Júnior.

Nas escavações de 1998 foi descoberto um pouco mais distante da torre, uma sala com abside, semicircular que era usada como espaço religioso, no século IV (Fig. 21).

Existem muros onde ainda não se sabe o seu limite, por serem áreas que ainda não foram escavadas, em conversa com a actual arqueóloga da Câmara Municipal de Belmonte, Elisabete Robalo, diz que se forem feitas escavações no local ou perto, existem grandes probabilidades de se encontrar artefactos.

As escavações revelaram também que a construção da estrada que conduz ao Comeal da Torre, danificou parte das ruínas, onde visivelmente existia uma continuação.



Fig.21 - Planta da Ruína com possível reconstituição.

Capítulo 5 - Proposta

5.1 Memória Descritiva

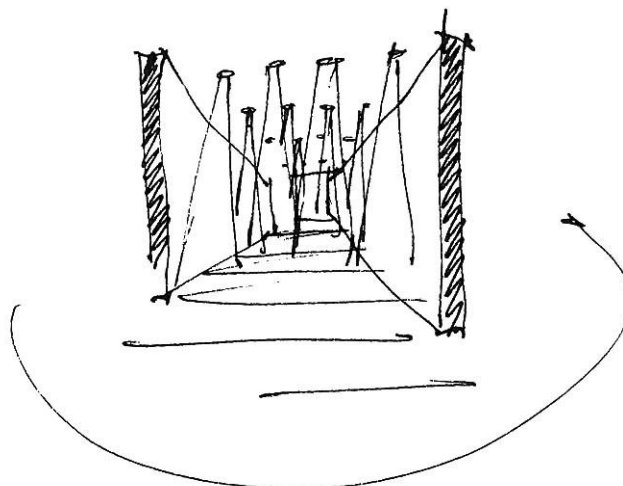


Fig.22 - Esquisso da Proposta

A proposta aqui apresentada resulta, conceptual e formalmente, do estudo teórico prévio realizado nesta dissertação, que incidiu em vários temas que foram considerados relevantes para o desenvolvimento do projecto prático, como o turismo Cultural, o Património, a ruína e o Museu. Mas é também o resultado das análises ao concelho, à ruína do Centum-Cellas e à distribuição museológica de Belmonte, e aos casos de estudo feita posteriormente.

A proposta feita pela Câmara Municipal de Belmonte foi “... além do restauro e conservação das estruturas, pretende-se uma estrutura museológica / ponto de recepção a turistas.”, segundo palavras da arqueóloga.

O trabalho aqui apresentado, refere-se apenas à estrutura museológica/ ponto de recepção a turistas referida.

A extrema importância destas ruínas é motivo de celebração de conceber um espaço para as proteger e de divulgação da sua situação de quase abandono.

Caso de extrema importância para se poder agir sobre ela, ou para lhe dar um novo uso, aqui a proposta é apenas celebrar a ruína, conceber um espaço, para a proteger, conservando-a no seu sentido mais puro, no seu sentido de ruína, manter a sua nostalgia e a presença profunda.

Como refere Françoise Choay “ as ruínas têm direito Inalienável à sua própria inutilidade” ³⁹

O objectivo proposto neste projecto é optar por o conservadorismo de Ruskin e considerar a ruína intocável, com as restaurações devidas e assim apenas agir fora, distante de maneira a não interferir, mas manter um diálogo entre os dois na paisagem.

É importante referir que a liberdade na elaboração da proposta foi total, a nível do seu programa e localização.

5.2 Localização e Enquadramento



Fig.23 - Planta de Localização.

Como descrito anteriormente, a proposta de intervenção arquitectónica situa-se no concelho de Belmonte na Freguesia do Comeal da Torre, juntos às ruínas do Centum-Cellas, uma zona de pequenas habitações e terrenos agrícolas (Fig. 23).

Tendo em consideração que a implantação exacta do edifício seria livre, poderia ser em qualquer um dos terrenos envolventes à ruína, a opção tomada provém, não só de uma opinião por parte da arqueóloga, por ser o local escolhido em propostas já existentes mas, ao mesmo tempo, de uma estudo aprofundado da envolvente, acessos, condição dos terrenos, topografia e exposição solar.

O terreno escolhido trata-se de um terreno agrícola em que o acesso principal seria através da estrada que vai dar ao Comeal da Torre, o acesso à ruína já existente. Ainda se mantiveram também as duas estradas locais já existentes.

³⁹ Choay, Françoise citado por Silva, Gastão - *Portugal em Ruínas*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2014, P. 11.

Foi estipulado inicialmente com a arqueóloga a criação de um museu subterrâneo, o que mais tarde, considerando a topografia natural do terreno, possibilitou a criação de um edifício parcialmente subterrâneo, dado que apenas seria relevante tê-lo de maneira a conseguir ter uma visão periférica livre para o visitante situado na ruína.

Sendo este um museu em parte subterrâneo teriam de existir escavações e aterros que seriam necessários para a sua implantação,

Como já foi dito anteriormente o Cetum-Cellas é um imóvel classificado como Monumento Nacional, por isso qualquer intervenção nestes espaços deverá obedecer à seguinte legislação:

.Lei 107/2001 de 8 setembro;

.Decreto-Lei 140/2009 de 15.junho;

.Cartas internacionais sobre património.

5.3 Objectos a Expor

Apesar de esta dissertação não envolver um estudo museológico, foi feito um pequeno levantamento do material a expor, mas que ao mesmo tempo não é preciso, por se tratar de um vasto número de elementos expostos e guardados em diferentes locais, e por existir a possibilidade de ainda surgir mais material.

A proposta feita nesta dissertação, seria reunir e expor todo o material arqueológico do Centum-Cellas, que de momento se encontra no Castelo de Belmonte, no Museu Francisco Tavares Proença Júnior em Castelo Branco e na Casa da Torre do Tombo em Caria, mas também o material de maiores dimensões que ainda se encontra no local e outros materiais que ainda possam surgir como foi referido por a Dra. Elisabete Robalo, “Quanto a Centum-Cellas é provável que obras no local ponham a descoberto novos vestígios havendo portanto necessidade de escavar” (Fig. 24).

Mas dado o número elevado de escavações arqueológicas romanas no concelho, e para não conceber uma estrutura museológica para cada uma, a proposta aqui concebida, seria tornar este, um Museu do Romano em Belmonte, acolhendo as peças mais relevantes das restantes escavações arqueológicas do concelho, e assim convencer a pessoa que por aqui passe a visitar as restantes escavações.

Para que o museu seja um local de ida frequente para as gentes locais e para que tenha uma vida para além do romano, achámos necessário criar uma exposição temporária, onde poderiam ser expostos trabalhos da população local.



Fig.24 - Levantamento fotográfico de peças relevantes.

5.4 Programa

A Câmara Municipal apenas apresentou a ideia de um pequeno museu para o Centum-Cellas, por isso a proposta aqui apresentada a nível programático é pessoal, fundamentada em análises aqui apresentadas.

Apresenta-se assim, um museu de pequena dimensão, com cerca de 724,78 m², mas como já foi dito anteriormente, não foi possível estabelecer uma área justificada e concreta para um número de peças em específico, assim a sua área foi apresentada com base nas reuniões realizadas, onde se estabeleceu as necessidades e possibilidades do concelho, no conceito e condicionantes do local, necessidades reveladas com as análises realizadas, bem como o cumprimento das suas “...funções museológicas, designadamente de conservação, de segurança e de exposição, ao acolhimento e circulação dos visitantes, bem como à prestação de trabalho do seu pessoal.” de acordo com o Decreto de lei nº 47/2004 de 19 de Agosto.

Na entrada do museu foi aproveitado o declive da escavação para conceber um pequeno teatro ao ar livre mesmo antes de se aceder ao seu interior. Os visitantes em grupo aqui podem receber uma explicação que seja necessária, sobre as ruínas, com um olhar directo sobre a torre.



Fig.25 - Teatro Romano em Mérida.

Foi criada uma grande zona de foyer, para a recepção aos turistas com acesso às instalações sanitárias públicas.

Os espaços expositivos são, uma sala para peças romanas de escavações arqueológicas do concelho, uma sala de exposição para as ruínas Centum-Cellas e uma sala de exposição temporária, que está situada no fim do percurso do museu, atribuindo assim mais “vida” aos restantes espaços expositivos, mas ao qual se dá a liberdade de escolha ao visitante na entrada, não é algo completamente obrigatório.

“O problema é quando o museu tem sempre uma exposição permanente, devido a isto eu criei uma estratégia, para se ir directamente à nova exposição no último piso que é temporária, depois de se ver as novas exposições terão sempre de passar, pela exposição permanente para chegar às outras, e por este motivo as exposições permanentes são sempre vistas.”⁴⁰

Ainda foi proposto uma pequena, sala circular, onde existe uma referência clara ao panteão, edifício Romano, e tal como na altura o espaço seria dedicado aos múltiplos deuses, aqui este espaço será dedicado a múltiplas funcionalidades que sejam necessárias, um espaço ambíguo que tanto pode servir para a exposição de um só objecto, como múltiplos objectos ou até servir como espaço de palestras.

As zonas privadas do museu estão divididas em dois espaços, um é o espaço de recepção e escritório, que tem acesso directo à zona técnica e a um vestiário, que por sua vez tem acesso à instalação sanitária privada.

O segundo espaço é o arquivo arqueológico e os arrumos, dado o elevado número de artefactos que não são relevantes o suficiente para a exposição desta ruína, localizados neste momento, na Casa da Torre, em Caria, e pelo facto das escavações ainda não estarem

⁴⁰ Entrevista a Eduardo Souto Moura in <https://www.youtube.com/watch?v=8zETvT07PnU>.

completas, foi considerado necessária a criação de uma sala para o arquivo arqueológico, com acesso aos arrumos (fig.26).

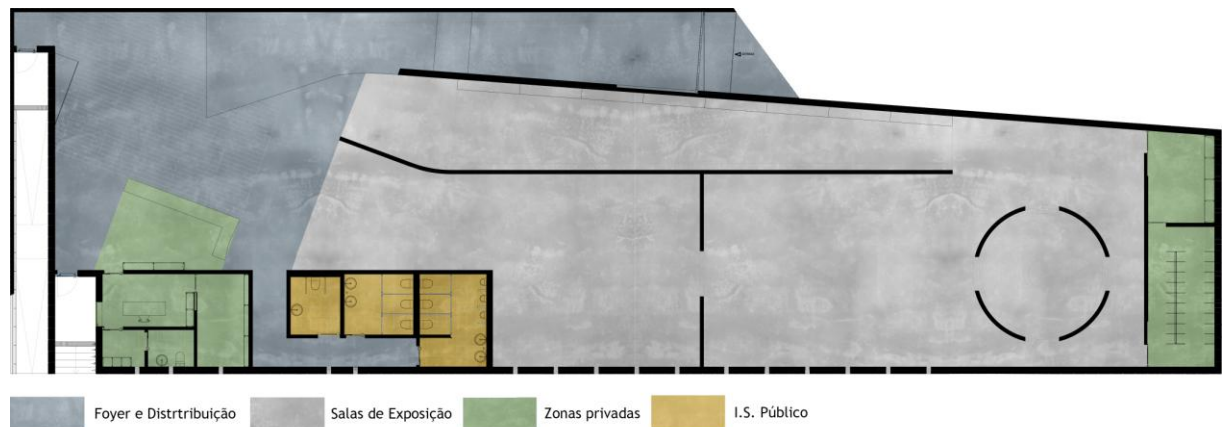


Fig. 26: O Programa.

5.5 Estratégia

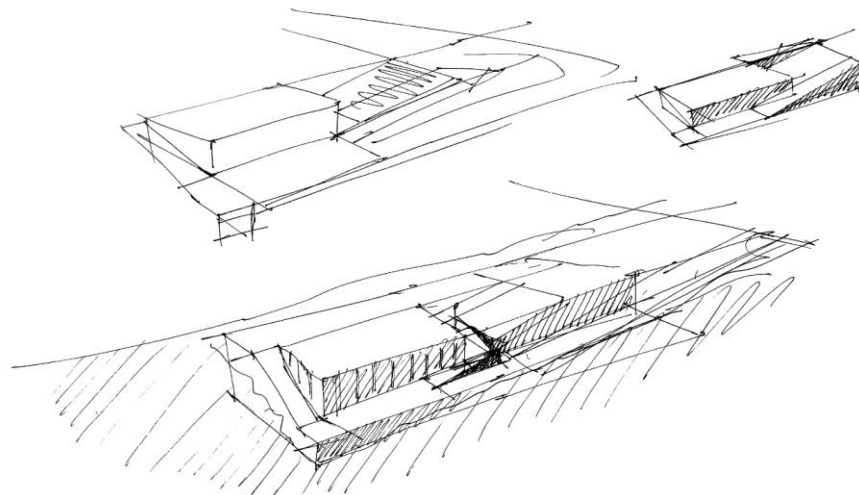


Fig. 27 - Esquisso formal da proposta.

“Os trabalhos de arqueologia são algo de muito importante para a arquitectura, falando na cidade antiga, porque mais que estejam cobertos alguma coisa fica no ar da sua presença, e é um indicativo para o futuro neste caso o presente porque compreendemos bem o terreno a topografia, porque noutra época, séculos atrás, quando não havia tantas máquinas para arrasar terreno ou rochas, o que seja portanto é muito cuidada a implantação dos edifícios históricos, portanto é uma ajuda grande e enriquece o material de que precisamos para fazer um projecto.”⁴¹

⁴¹ Entrevista a Álvaro Siza Vieira in <http://vimeo.com/99233942>.

A estratégia aqui concebida surge do conjunto de análises feitas anteriormente, que foram determinantes para o resultado final. Uma proposta baseada em jogos geométricos e referências que foram fundamentais para o processo criativo da proposta.

O objectivo aqui não é a criação de um ícone, mas pelo contrário manter o protagonismo da torre, das ruínas e da paisagem, o diálogo entre a ruína e o objecto contemporâneo existe, existindo assim também uma relação temporal entre o antigo e o novo, em que o novo não se pode sobrepor ao antigo.

Como Eduardo Souto de Moura diz “efeito *Guggenheim* de Gehry é criado onde existe a necessidade, existindo zonas onde não é adequado esse tipo de construção, “construir lá um monumento é como ir a um piquenique de santos altos, não é apropriado”.⁴²

Tendo estes factores em consideração, o objectivo inicialmente seria tal como João Luis Carrilho da Graça o faz no Castelo de São Jorge, dar entender a espacialidade, dos antigos edifícios; mas não querendo actuar sobre a ruína como ele o fez, por motivos específicos do caso em questão, como por exemplo o facto de ser subterrâneo, pela consistência do maciço granítico onde as ruínas estão assentes, em que apesar do museu ficar assente num terreno agrícola existe a possibilidade de também estar assente em cima do mesmo maciço, pela fragilidade da torre e existir um perigo de derrocada com as vibrações da escavação, seria assim necessário atribuir uma distância no mínimo de 10 metros da torre, tomando as precauções devidas de protecção temporária, mas tal como o Professor Pedro Almeida fez questão de referir “. Estes valores são fornecidos sem base em ensaios, pelo que devem ser considerados como tal.” Mas ao mesmo tempo, o receio de encontrar vestígios junto às ruínas, visto que as escavações ainda não estão completas, e pondo tudo isto em consideração, foi atribuída uma distância de 7,40 metros do limite da sala semicircular e, assim a uma distância de 32, 40 metros do limite da torre.

Depois da análise às ruínas, e atribuídas as dimensões necessárias para o museu, foram assim transportadas as medidas das ruínas para o local determinado, e foi realizada uma abstração, e relação com o programa e funcionalidade necessárias para o museu, alterando de modo significativo a geometria inicial; foram mais tarde introduzidas as dimensões da torre e da sala semicircular. Neste caso, os trabalhos de arqueologia foram um factor determinante no resultado final do projecto, existe aqui um diálogo com as ruínas não só a nível da sua geometria e implantação mas também com a sua espacialidade, mesmo que este seja um factor escondido aos olhos do utilizador, foi determinante para o processo criativo da proposta.

⁴² Entrevista a Eduardo Souto Moura in <https://www.youtube.com/watch?v=6qK4XnOUrHU>.

Em seguida, é acrescentado o corredor que desce para o museu sendo ele o único elemento, não proveniente da geometria da ruína, foi adicionado como um elemento diferente do restante conjunto conceptual, a maneira como se aproxima o museu é importante, convoca-se a uma intimidade (Fig. 28).

Toma-se aqui de empréstimo as proporções da planta da “*Scala Regia*” no Palácio Apostólico no Vaticano, de Gian Lorenzo Bernini, tal como Alberto Campo Baeza refere “E se as raízes da Architectura estão na Memória, no passado, também o futuro da Architectura reclama a Memória.”⁴³

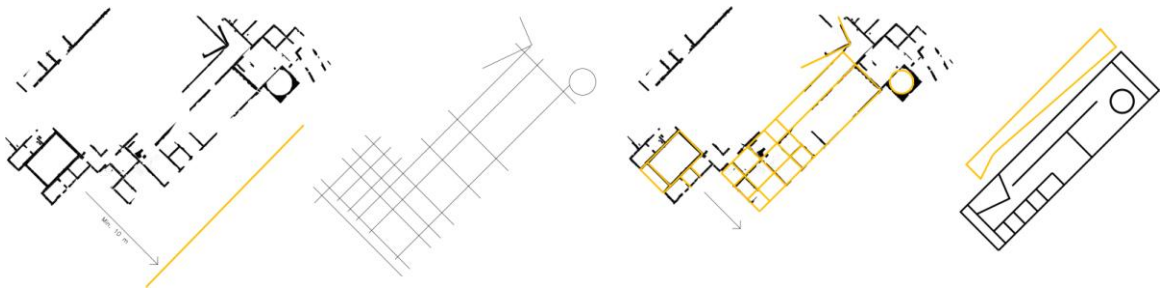


Fig. 28 - Estratégia geral.

Na zona do *foyer* e recepção foi criado uma deformação na geometria do objecto, tal como na ruína parece existir uma falta de conhecimento da existência de algo, por quem contruiu posteriormente, aqui sucede o mesmo, e com a mesma inclinação; surge assim o banco da entrada o balcão e o pavimento em madeira; toda esta zona é o negativo das dimensões da torre, existe assim uma compreensão dimensional e espacial da própria torre.

Esta deformação prossegue para a parede, que serve como guia a quem vai entrar na exposição e para o tecto falso adjacente que inclui as pequenas clarabóias desse espaço (Fig. 29).

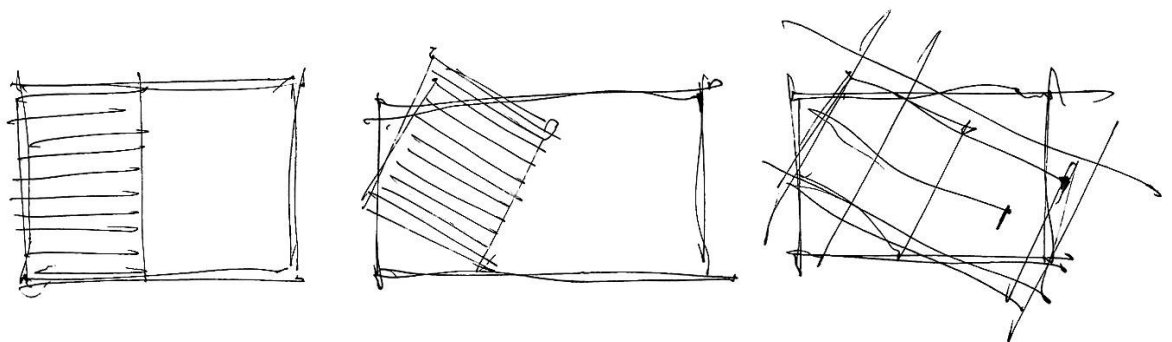


Fig. 29 - Estratégia criada para a zona de recepção.

⁴³ Baeza, Alberto- *Principia Architectonica*. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2013, p. 50.

Neste caso, o que definiu a sua altura foi o facto de ser subterrâneo, mas o objectivo foi, ao mesmo tempo, foi criar diferentes espaços ao longo de todo o museu e percurso, com um jogo de tectos falsos e paredes em que aumentam e diminuem todas as áreas.

Inicialmente, o visitante quando desce para o museu percorre um longo corredor que afunila, com um sensação de, onde começa por aceder ao espaço de recepção muito baixo de apenas de 2,85m, passando depois para as salas de exposição onde existe uma “revelação” e o espaço passa para 3,50m, isto de modo a enfatizar a altura do edifício, por este mesmo ser um edifício que não poderia ser muito alto por ser subterrâneo, o corredor de acesso à saída, chega progressivamente aos 2,85 através de um tecto falso inclinado que percorre todo o espaço. Toda esta mudança na espacialidade tem o objectivo de criar ambientes diferentes ao longo de todo o percurso (fig. 30).

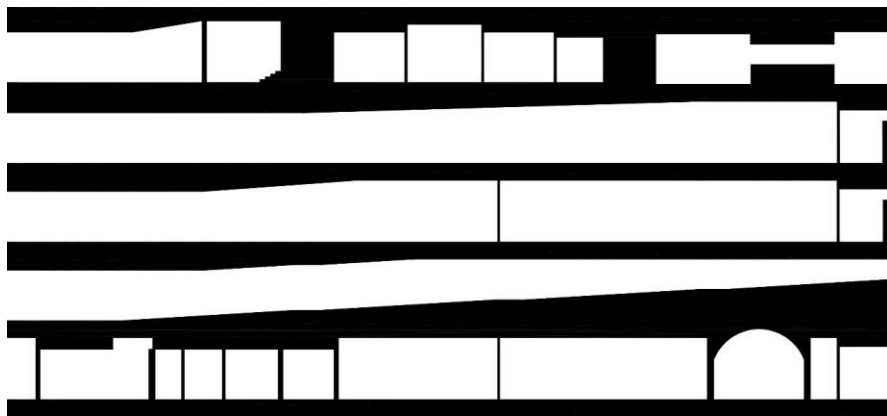


Fig. 30 - Os diferentes espaços.

O percurso é simples, existe uma tentativa de o indicar ao visitante mas, ao mesmo tempo, existe uma liberdade dada, de procura e descoberta. (Fig. 31)



Fig.31 - O percurso.

Outro dos cuidados a ter foi, tendo em consideração a belíssima paisagem para o qual se está a projectar e para que não existisse qualquer obstrução artificial para o visitante que está na ruína, a escolha para a localização do estacionamento, foi escondê-lo usando o edifício para o conseguir. (Fig.32).

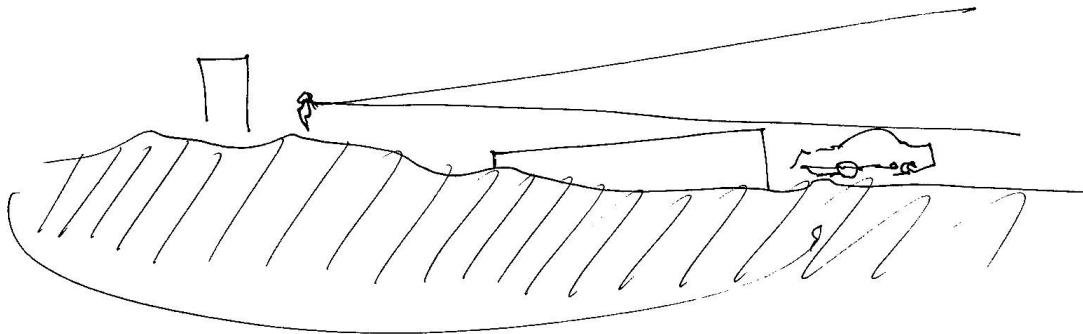


Fig. 32 - Estratégia para ocultar viaturas ao visitante da ruína.

Pela mesma razão e dado que a altura do autocarro é maior que fachada do museu, o seu estacionamento, fica situado ainda na estrada que vai em direcção ao Comeal da torre, junto ao acesso longe do campo visual do visitante da ruína.

Por fim, foi ainda feito um estudo para um passadiço de acesso a pessoas com acessibilidade reduzida, com base na análise realizada anteriormente à ruína, assim a ideia foi tentar recriar os antigos percursos da *Villa*, no que são considerados os antigos corredores, e ainda percursos que foram considerados interessantes para o visitante (fig. 33)

Foram também feitas entradas e saídas desse mesmo percurso, para que o visitante sem mobilidade reduzida tenha a possibilidade de circular livremente pela ruína.

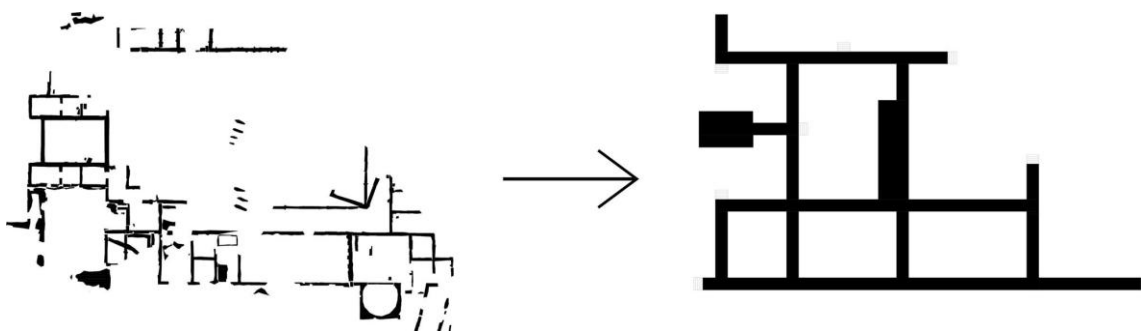


Fig.33 - Estratégia para o passadiço de acesso a pessoas com acessibilidade reduzida.

5.6 Luz

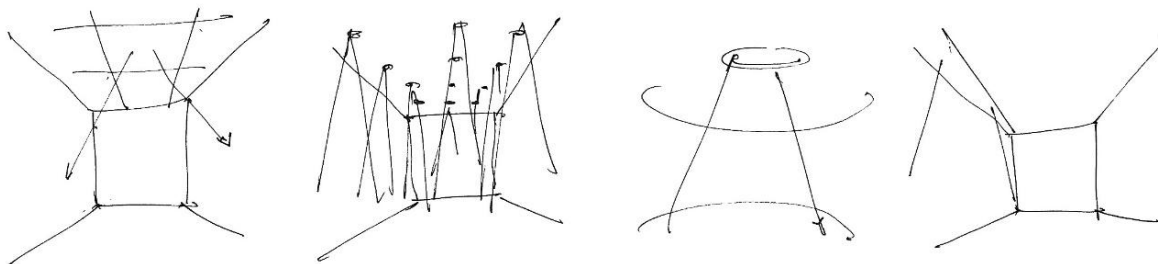


Fig. 34 - Os diferentes tipos de entradas de luz

É importante reflectir sobre a luz, sendo este tema central na arquitetura, torna-se ainda mais importante quando se concebe um espaço museológico, onde o objectivo é introduzir luz nos espaços de forma pensada e controlada mas, ao mesmo tempo, “despejar” luz sobre os objectos, de um modo claro e preciso.

Torna-se também importante, controlar as sensações que queremos transmitir, “É que a luz é algo mais que um sentimento. Ainda que seja capaz de remover os sentimentos dos homens e nos faça estremecer no nosso interior mais íntimo”⁴⁴

Foi escolhida, aqui, principalmente ao que Alberto Campo Baeza chama de “Luz vertical” a “A luz vertical resulta da entrada dos mesmos raios em aberturas feitas no plano horizontal superior.”⁴⁵, sendo diferente em todos os espaços, transmitindo diferentes sensações e estados de espírito.

A escolha feita da introdução de luz verticalmente nos espaços, é como este autor refere, “Os antigos não podiam receber a LUZ vinda de cima, aquilo a que eu chamo a LUZ VERTICAL, porque se perfurassem o plano superior, deixariam entrar água, o vento, o frio e a neve. E eles não arriscariam a morte para conseguir aquela LUZ. Somente os deuses, imortais se atreveram a fazê-lo no panteão. E Adriano em sua honra e por suas mãos, ergueu aquela Arquitectura sublime. Premonição dos resultados da LUZ VERTICAL.”⁴⁶

Inicialmente, o visitante quando desce para o museu depara-se com enorme quantidade de “luz vertical” mas, ao mesmo tempo “difusa”, homogénia e controlada, como Álvaro Siza Vieira o faz nos seus museus, como se ainda estivesse no exterior, mas protegido pelo espaço

⁴⁴ Baeza, Alberto - *A ideia Contruída*. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2009, p.17.

⁴⁵ Ibidem, p. 18.

⁴⁶ Ibidem, p. 18.

contruído. As dimensões desta clarabóia são retiradas da própria torre, da clarabóia provocada pelo tempo, que ilumina todo o seu interior de uma forma quase mágica (Fig.35).



Fig.35 - Interior da Torre.

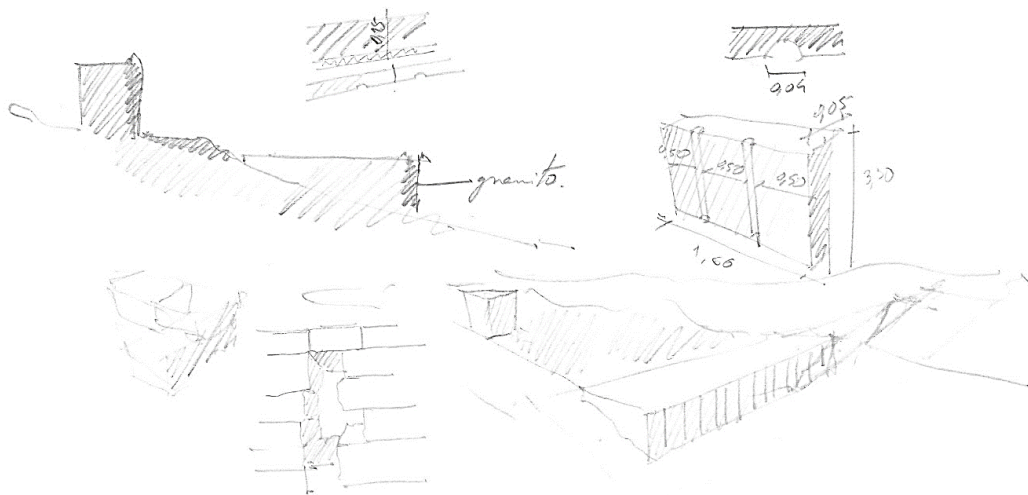
Quando o utilizador prossegue o seu percurso, passando pela recepção, vai em direcção aos espaços expositivos, aqui a luz é totalmente diferente, continua a ser “vertical” mas de uma forma mais dispersa e “sólida”, como se de uma chuva de luz se tratasse, espalhada por diversas e pequenas clarabóias, rasgada por “luz horizontal”, que entra através de janelas das mesmas dimensões criando uma sensação de descoberta como de uma gruta se tratasse, e o visitante ele mesmo, fosse na “descoberta”.

No fim do percurso, o espaço circular é penetrado por uma luz “vertical” ampla e “sólida”, que ilumina todo esse pequeno espaço, com as proporções com que o oculo ilumina o panteão, (fig.36) algo que o visitante tem uma percepção desde o início do percurso.



Fig.36 - Interior do Panteão.

“A minha ideia foi criar um espaço, onde a luz reúna as pessoas e convida-as a reflectir.”⁴⁷



Depois da descoberta, das condições do terreno, e como se de uma escavação ao maciço granítico se tratasse, o material escolhido para a aplicação em todas as fachadas será o granito cinza (igual à torre e ao maciço granítico) com acabamento da pedreira, isto é, com as perfurações que são feitas para a extracção da pedra.

Em relação ainda ao exterior, a cobertura seria ajardinada, numa expectativa de manter uma continuidade de vegetação aos olhos de quem está na ruína. Com se não tivesse existido perturbações na paisagem (Fig.38).



Fig.38 - Vista das ruínas para a paisagem.

Nas paredes interiores expostas ao visitante opta-se por uma expressão diferente, mais artificial, assim surge o betão aparente, para conseguir manter um ambiente de “gruta” mas ao mesmo tempo calmo. As restantes paredes são em tijolo rebocado, estucado e pintado de branco, para não elevar a dificuldade do sistema de cofragens. Existem algumas paredes exterior que são também em betão aparente, armado com *Malhasol*.

Para manter uma relação entre materiais optou-se por manter o betão no pavimento a sua distinção seria apenas em ser polido. Apenas haveria duas distinções em reguado de madeira maciça *Wuenge* a primeira seria no *foyer*, em reguado de madeira *wuenge* e que como se de um tapete de entrada se tratasse, que recebe e direciona o visitante no percurso correcto. A segunda distinção seria na sala circular, também esta em reguado mas desta vez, circular na mesma madeira.

No pavimento das instalações sanitárias, tal como os romanos tinham um interesse na estereotomia dos mosaicos, (fig.39) existe aqui também uma preocupação nesse âmbito.

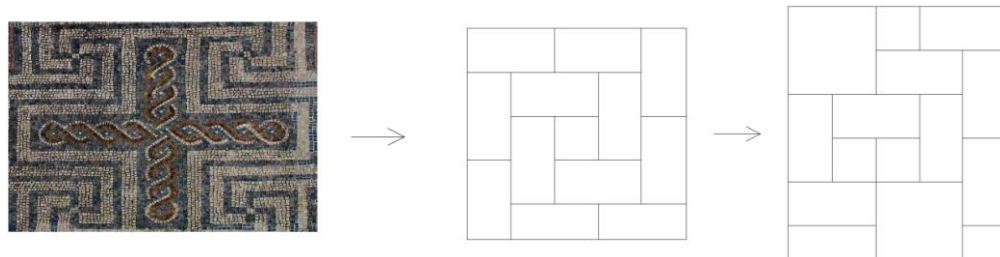


Fig.39 - Mosaicos.

Existe uma evolução criativa, desde o mosaico romano de Conimbriga, até ao desenho final no projeto. A intenção não é uma cópia da imagem, mas esta apenas serviu de base para um processo criativo, que começou por a análise do mosaico que deu lugar à criação de uma estereotomia própria, com o aumento da sua escala, adequação às medidas de cada instalação sanitária com pequenas alterações aleatórias, unindo e mudando de posição algumas peças, que por fim resultaram numa espiral quase impercetível, que resulta em

peças de três tamanhos diferentes, com as seguintes dimensões: (0,43x0,43), (0,43x0,86) (0,43x1,3) e (0,86 x 0,86).

O portão foi concebido baseado numa lenda, a lenda de que aquele espaço seria uma prisão onde o Papa são Cornélio esteve preso, a prisão das “cem cellas” como já foi dito anteriormente, assim procurei relacionar este portão com as grades de uma prisão (Fig. 40).

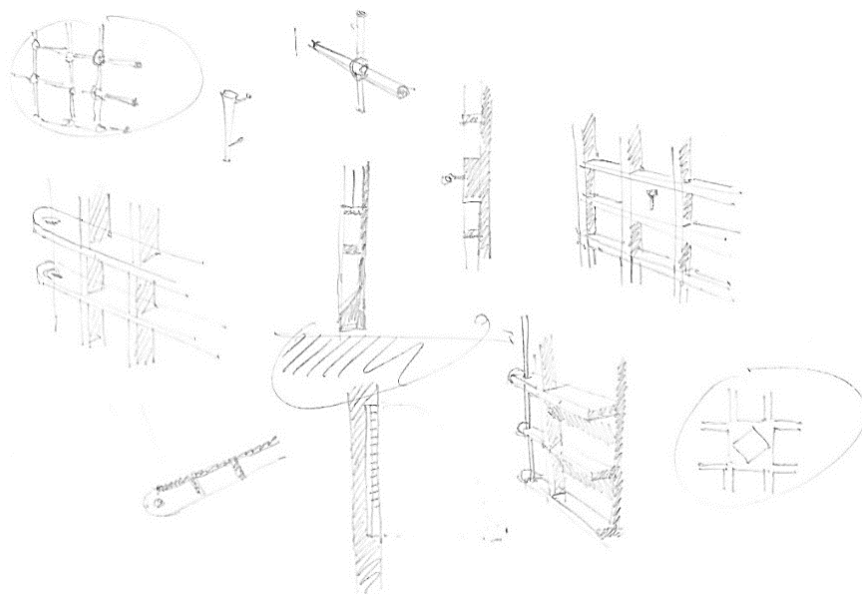


Fig. 40 - Esquissos do Portão

Capítulo 6 - Conclusão

Como resultado de uma mundialização, e igualmente da revolução “Electro Telemática” já falada anteriormente, com um fluxo enorme de informação e circulação de bens e pessoas, produzem uma nova identidade global. A globalização que em nome do progresso manifestou-se numa arquitectura normalizada de redes de infra-estruturas técnicas e materiais, fora de escala e de contexto, que ainda não tem uma designação oficial, mas que o arquitecto holandês, Rem koolhaas chama de “*fuck the context*” o por consequência existe uma perda de tradicionalismos, da valorização do lugar, e da sua cultura e cujo o horizonte é um sociedade mundial.

Esta dissertação pretende expor as prioridades museológicas no concelho de Belmonte, revelando uma necessidade clara de protecção (salvaguarda), interpretação e divulgação das ruínas Cetum-Cellas, permitindo uma valorização do lugar e do contexto que vai contra a arquitectura normalizada acima referida.

Revela os enormes potenciais da ruína, do património arqueológico e do Cetum-Cellas em específico, enquanto “objecto” catalizador para o desenvolvimento do turismo Cultural da Região.

A posposta aqui apresentada responde não só às necessidades exigidas, bem como propõe novas ideias que possam vir a contribuir de algum modo para o futuro do Cetum-Cellas e do conjunto da rede museológica em Belmonte.

Valorizou-se a proposta conceptual e técnica num projecto de arquitectura, com uma abordagem sustentada por uma reflexão teórica. É de salientar a preocupação com o detalhe no projecto e a sua influência no resultado final do conjunto.

Aqui são expostos alguns dos pensamentos fundamentais para a criação de espaços museológicos, bem como para o desenvolvimento do museu na paisagem, onde o protagonista é a ruína.

Esta dissertação pretende por fim, reflectir sobre questões como, a relação entre arquitetura contemporânea e a ruína, mais especificamente o museu e a ruína, e a arquitectura enquanto valorização do passado e da herança arqueológica.

Pretende também criar um documento que agrupe todas as questões relevantes para este caso em particular, e com isso criar uma base forte que consiga contribuir de alguma forma, quando a construção de um museu para o local for realizada.

Por fim, este trabalho possibilitou um aprofundamento de competências de estudo e análise, bem como o desenvolvimento mais aprofundado de estratégias no processo criativo e até mesmo na representação desenhada de projeto.

Bibliografia

A.A.V.V. - [Livro de Actas], *Novos consumos/ Novos Produtos turísticos, Encontro Técnico* 2003. Lisboa, Instituto de Turismo de Portugal, 2005.

Alves, João - Câmara quer recuperar área termal e criar estacionamento na Fórnea: *Jornal Notícias da Covilhã*, (3 Setembro, 2009).

Anico, Marta - *Museus e Pós-modernidade: Discursos e Performances em Contextos Museológicos Locais*. Lisboa: Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas, 2008.

Arqa Architectura e Arte. Mercados Criativos, nº 81. Lisboa: Futurmagazine, (Maio/Junho 2010).

Arqa Architectura e Arte. Ruínas Habitadas, nº 112. Lisboa: Futurmagazine, (Março/Abril 2014).

Arquitectura Ibérica. Museus_Museos, nº4. Casal de Cambra: Caleidoscópio, (Setembro 2004).

Arquitectura Ibérica. Museus_museos, nº31. Casal de Cambra: Caleidoscópio, (Abril 2009).

Baeza, Alberto - *A ideia Contruída*. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2009.

Baeza, Alberto- *Principia Architectonica*. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2013.

Calais, Manuel- *A Geometria de Centum Cellas*. Covilhã: Floriana Marthe Calais, 1984.

Carreño, Francisco - *Curso de Museologia*. Espanha: Ediciones Trea, S.L., 2004.

Choay, Françoise - *Alegoria do Património*. Lisboa: Edições 70, 2000.

Choay, Françoise - *As questões do Património: Antologia para um Combate*. Lisboa: Edições 70, 2011.

Dias, Jaime - *Centum-Cellas na arqueologia e na História luso-portuguesa*. Lisboa, Academia das ciências de Lisboa, 1972.

Graça, Carrilho - *El Croquis nº170 - João Luís Carrilho da Graça-2002-2013*, nº 170. Espanha: 2014.

Frade, Helena - *A torre Centum Celas (Belmonte) uma Vila Romana*. Separata da Revisão de Conimbriga Volumes XXXII - XXXIII, (1993 - 1994)

Garcia, Nuno - *O museu entre a cultura e o mercado: um equilíbrio instável*. Coimbra: Instituto Politécnico de Coimbra, 2003.

Graça, Carrilho - *Ponte Pedonal Sobre a Ribeira da Carpinteira + Musealização da Área Arqueologica da praça Nova do Castelo de S. Jorge*. Lisboa: Uzina Books, (Fevereiro 2012).

Marques, Manuel - *Concelho de Belmonte, memória e história: estudo monográfico do Concelho de Belmonte*. Belmonte: Câmara Municipal, 2001.

Montaner, Josep - *Museus: para o século XXI*. Barcelona, Editora Gustavo Gili, SA, 2003.

Montaner, Josep - *Museos Para el Nuevo Siglo*. Espanha: Editorial Gustavo Gili, 1994.

Montaner, Josep - *Nuevos Museos: Espacios para el Arte y la Cultura*. Espanha: Editorial Gustavo Gili, 1990.

Moos, Stanislaus - *Museus: para o Novo Milénio, Conceitos, Projectos, Edifícios*. Munich; London ; New York : Prestel, 1999.

Nieto, Fuensanta; Sobejan, Enrique - *PH Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*. nº 65, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2008.

Oliveira, Ernesto - *Estudos de Antropologia Cultural: Apontamentos sobre Museologia Museus Etnológicos*, nº6. Lisboa: Junta de Investigação do Ultramar, 1971,

Quezado, Tânia - *Reestruturação da Quinta do Peso: Edifício de Hotelaria do início do século XX*. Dissertação de Mestrado em Arquitectura. Universidade da Beira Interior, Covilhã, 2013.

Rodrigues, Sara - *Intervenção em Ruínas: Caso de Estudo: Aldeia de Banzeres, Macedo de Cavaleiros*. Dissertação de Mestrado em Arquitectura. Universidade da Beira Interior, Covilhã, 2012.

Rico, Juan - *Museus, Arquitectura Arte: Los espacios Expositivos*. Espanha: Silex, 1999.

Silva, Gastão - *Portugal em Ruínas*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2014.

Ito, Ren - *Álvaro Siza Design Process: Quinta do Bom Sucesso Housing Project*. Lisboa, IST Press, 2014.

Links:

<http://www.archdaily.com/>

<http://cm-belmonte.com/>

<http://www.fernandoalda.com/>

<http://www.metmuseum.org/>

<http://www.nietosobejano.com/>

<http://www.patrimoniocultural.pt/pt/>

<http://www.rcb-radiocovadabeira.pt/>

<http://revistadesignmagazine.com/>

<http://www.soane.org/>

<http://www.turismodeportugal.pt/>

<http://vimeo.com/>

<https://www.youtube.com/>

<http://www.pantheonroma.com/>

<http://berninisrome.com/>

<http://www.arquitectos.pt/>